



# POLÍTICA(S) NA HISTÓRIA DA ARTE REDES CONTEXTOS E DISCURSOS DE MUDANÇA

ORGANIZADORAS

ANGELA BRANDÃO  
FLAVIA GALLI TATSCH  
MARCELA DRIEN



# **X JORNADAS DE HISTÓRIA DA ARTE**

**POLÍTICA(S) NA HISTÓRIA DA ARTE: REDES, CONTEXTOS E DISCURSOS DE MUDANÇA**



## **ORGANIZADORAS**

**ANGELA BRANDÃO**

**FLAVIA GALLI TATSCH**

**MARCELA DRIEN**

Este livro foi realizado com apoio da CAPES



MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO



Programa de Apoio a Eventos no País - PAEP. Processo: 88881.139795/2017-01

## INSTITUIÇÕES ORGANIZADORAS DAS X JORNADAS DE HISTÓRIA DA ARTE: POLÍTICA(S) NA HISTÓRIA DA ARTE: REDES, CONTEXTOS E DISCURSOS DE MUDANÇA



### COMITÊ CIENTÍFICO

André Tavares | Universidade Federal de São Paulo . Cássio Fernandes | Universidade Federal de São Paulo . Fernando Guzmán | Universidad Adolfo Ibáñez, Chile . Giovanna Capitelli | Università di Calabria, Itália . Pablo Marcelo Andrade Blanco | Museo Histórico Nacional, Chile . Paola Corti | Universidad Adolfo Ibáñez, Chile . Rolando Marcelo Báez Báez | Museo Histórico Nacional, Chile.

### COMITÊ ORGANIZADOR

Ana Maria Pimenta Hoffmann | Universidade Federal de São Paulo . Angela Brandão | Universidade Federal de São Paulo . Elaine Cristina Dias | Universidade Federal de São Paulo . Flavia Galli Tatsch | Universidade Federal de São Paulo . José Geraldo Costa Grillo | Universidade Federal de São Paulo . Macarena Carroza | Centro de Restauración y Estudios Artísticos-CREA . Marcela Drien | Universidad Adolfo Ibáñez, Chile . Raquel Abella | Museo Histórico Nacional, Chile.

### APOIO



## **EDIÇÃO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

## **PROJETO GRÁFICO**

Joyce Farias de Oliveira

## **IMAGEM DA CAPA E DAS DIVISÕES DOS CAPÍTULOS**

Henry Chamberlain (?, Inglaterra, 1796 - ?, Bermudas, 1843). O mercado de escravos, 1821. Água-tinta e aquarela sobre papel / 24,7 x 35,8 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Coleção Brasileira / Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

## **NOTA DE ESCLARECIMENTO**

O direito de reprodução das imagens deste livro é de inteira responsabilidade dos autores dos textos.

## **DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)**

---

BRANDÃO, ANGELA; TATSCH, FLAVIA GALLI; DRIEN, MARCELA (ORGS.) & OLIVEIRA, JOYCE FARIAS (PROJETO GRÁFICO). **POLÍTICA(S) NA HISTÓRIA DA ARTE: REDES, CONTEXTOS E DISCURSOS DE MUDANÇA** / VÁRIOS AUTORES. SÃO PAULO: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE, UNIFESP, 2017. 496 p.

ISBN: 978-85-66540-09-3

1.ARTE 2. HISTÓRIA DA ARTE I. VÁRIOS AUTORES II. TÍTULO



# SUMÁRIO

## 10 | APRESENTAÇÃO

### I - MODELOS, TRADIÇÕES E DISCURSOS DO PODER

- 13 | 1. Reflexões sobre Vignola e as 'Regola Degli Cinque Ordini Della Architettura', 1562.  
*Maria Luiza Zanatta de Souza*



- 22 | 2. De Flandes a los Andes: Aproximaciones Historiograficas a la Serie de Pinturas las Glorias de Alejandro Farnesio.  
*Catalina Aravena Acevedo*

- 34 | 3. Políticas de la Corona y Políticas Locales: Tradiciones Visuales Inmaculistas en el Ambiente Franciscano (Santiago De Chile, Siglos XVII-XVIII).  
*Josefina Schenke*

- 45 | 4. Sobre as Criaturas Vomitadeiras: Estudo dos Remanescentes de Grotesca no Mundo Luso-Brasileiro no Período Colonial.  
*Francislei Lima da Silva*

### II - REDES ARTÍSTICAS DO SÉCULO XIX

- 54 | 1. Uma cópia de Guido Reni por um original de Pedro Alexandrino de Carvalho: Belém do Pará e o Modelo Italiano na Arte Global do Século XIX.  
*Aldrin Moura de Figueiredo*

- 
- 
- **64** | 2. Prácticas Diplomáticas en la Circulación de Artistas Europeos. Los Primeros 'Arquitectos De Gobierno' en el Chile Republicano. Mediados del Siglo XIX.

*Katherine Vyhmeister*

- **75** | 3. La Défense de Gaules de Théodore Chassériau e a Apresentação da Nação Francesa em 1855.

*Martinho Alves da Costa Júnior*

- **92** | 4. Trazar Límites, Deslindar Fronteras. El Caso de la Pintura "El Fuerte Bulnes" (1848) de Alessandro Cicarelli.

*Jaime Cuevas Pérez*

- **102** | 5. Caupolicán, Caracter de Bronce: una Aproximacion a la Invencion del Heroe, el Monumento y lo Indigena en Chile (1868-1910).

*Patricia Herrera Styles*

- **111** | 6. El Liberalismo y el Relato de la Historia del Arte en Chile.

*Fernando Guzmán*

- **120** | 7. Desde la lealtad, la fidelidad y el honor del Antiguo Régimen, a la libertad y soberanía de los nuevos ciudadanos.

*Juan Manuel Martínez*

- **143** | 8. Relatos de la Memoria: Estrategias y Discursos en la Estatuaria Pública.

*Marcela Drien*

### III - MONUMENTOS, COLEÇÕES, MUSEUS, ESPAÇOS OFICIAIS E PATRIMÔNIO

- **156** | I. As Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação: dois Exemplos de Política de Preservação das Igrejas Revivalistas de São Paulo.

*Karin Philippov*



- 
- 
- **165** | 2. Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: Circulação e Exposição em São Vicente, 1900.  
*Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira*
  - **177** | 3. A Capela Passo da Via Sacra São Vicente de Paulo: Entremeios de uma Política Patrimonial do Estado De São Paulo.  
*Silvana Meirillel Cardoso*
  - **187** | 4. Do Privado ao Público: Noções de História e Constituição de Acervos no Início da República.  
*Moema de Bacelar Alves*
  - **197** | 5. Iginio Benvenuto Supino e o Patrimônio Pisano em Tempos Fascistas.  
*Paula Ferreira Vermeersch*
  - **202** | 6. Romualdo Brughetti: Vanguardia e Identidad antes de la “Ideología Del Modernismo”.  
*Pablo Fasce*
  - **211** | 7. O Retorno de um Monumento - A História do Monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, de Mies Van Der Rohe; Aspectos de sua Recepção Historiográfica no Imediato Pós-Guerra.  
*Guilherme Bueno*
  - **222** | 8. Arquitectura y Política: Articulación y Cambio del Ideal de Arquitectura Moderna en España después y antes de la Guerra Civil (1931-1958).  
*Luis Javier Cuesta Hernandez*
  - **234** | 9. Um Potencial Percurso de Salvaguarda dos Bens Patrimoniais: entre o Mercado da Arte e o Colecionismo Privado.  
*Silveli Maria de Toledo Russo*
  - **250** | 10. Memória Disputada: Almeida Júnior no Museu Paulista e na Pinacoteca do Estado De São Paulo - Anos 1930.  
*Ana Paula Nascimento*
- 

- 
- **261** | II. Tombamento e Destombamento: Ambiguidades e Conflitos na Atribuição de Valores aos Bens Culturais.

*Bruna Aparecida Silva de Assis e Manoela Rossinetti Rufinoni*

- **275** | I2. Eliseu Visconti e o “Espaço Democrático” da Arte Vinculado à Oficialidade Estatal.

*Fabíola Cristina Alves*

- **287** | I3. Mario De Andrade e Paulo Duarte no Departamento de Cultura (1935/1938).

*Renato de Andrade Maia Neto*

- **300** | I4. Antônio Francisco Lisboa: da redenção dos mulatos ao Museu de Arte Moderna.

*Angela Brandão*

- **312** | I5. Pietro Maria Bardi: Articulador Didático.

*Stela Politano*

- **322** | I6. Políticas e ideología en el discurso expositivo a través de las colecciones del Museo Histórico Nacional.

*Raquel Abella Lopez*

- **335** | I7. Musas em Crise: Museu e Museologia sob o Fim da História da Arte.

*Ricardo Ramos Costa*

#### IV - GÊNERO, AUTORITARISMO, DISCURSOS, CRÍTICA E ALTERIDADE

- **351** | I. Ernesto de la Cárcova: Dimensiones del arte y la política.

*Laura Malosetti*

- **362** | 2. Os Estudos de Gênero e suas Contribuições para as Pesquisas em Cerâmica Grega: uma Reflexão sobre a Nudez e os Tabus Impostos aos Corpos Femininos.

*Michelle Borges Pedroso*



- 
- 371 | 3. Corpo, Vídeo e Resistência: a Política Feminista em Obras de Videoarte de Artistas Mulheres Brasileiras no Período da Ditadura-Militar.

*Thamara Venâncio de Almeida e Henrique Grimaldi Figueredo*

- 381 | 4. Trânsitos estéticos e políticos: figurações e feminismos em Regina Vater e Wand Pimentel.

*Talita Trizoli*

- 392 | 5. Sala de Arte e Tecnologia: Reação Artística e Crítica ao Regime Militar na X Bienal de São Paulo.

*Cláudio de Melo Filho*

- 401 | 6. Artistas ou Alienados – Um Campo de Embate em Questão.

*Paula Vaz Guimarães de Araújo*

- 411 | 7. O Marchand Ladislav Segy e Ema Klabin: entre Modernismo e Primitivismo.

*Luciara Ribeiro*

- 422 | 8. Mario Sironi entre o Novecento e as Pinturas Murais: Produção e Crítica.

*Andrea Augusto Ronqui*

## V - FOTOGRAFIA, CINEMA, CULTURA VISUAL E ATIVISMO

- 433 | 1. Dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia à Institucionalização de uma História da Fotografia no Brasil: Primeiros Apontamentos.

*Eduardo Augusto Costa*

- 442 | 2. Os Dois Lados da Moeda: Humanismo e Militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto.

*Erika Zerwes*

- 454 | 3. *El Club*, de Pablo Larraín, ou como esconder padres em uma praia fria.

*Marina Soler Jorge*





- 
- **463** | 4. Los Ojos de Chavez: Guilt and the Gaze in Venezuelan Visual Culture.

*Matthew Ward*

- **476** | 5. De Livros, Fotografias e Saudades. Do Japão ao Brasil.

*Rosana Pereira de Freitas*

- **486** | 6. Criação Artística e Ativismo Político nas Artes Indígenas. Reflexões a Partir do Caso Australiano.

*Ilana Seltzer Goldstein*





O leitor encontrará, nas páginas que se seguem, um conjunto de contribuições originais de pesquisadores em História da Arte que se propuseram a refletir, sob diferentes ângulos, a respeito das relações entre História da Arte e Política. Embora muito se tenha discutido sobre as relações entre Arte e Política, no curso do tempo, parece haver ainda aspectos a serem esclarecidos sobre a História da Arte, como disciplina, e a Política.

A História da Arte sempre se posicionou diante de situações políticas, uma vez que foi influenciada por contextos diversos e se tornou capaz de produzir mudanças nas sociedades. Trata-se de averiguar, aqui, o teor político das tarefas do historiador da arte e como as variadas formas de “resolver o passado artístico” geraram diferentes noções de patrimônio – o que deveria ser preservado e restaurado; o que deveria ser destruído e esquecido. Os museus de arte, por meio dos discursos histórico-artísticos, tornaram-se cenários de debates e embates sobre o que “merecia” ser exposto e o que deveria ser ocultado. Porém, em que medida podemos identificar o potencial transformador da História da Arte como “discurso de mudança”? Por que o estudo da História da Arte pode significar ou não uma ameaça aos poderes estabelecidos? Essas são algumas das interrogações que instigaram os autores, dispostos a divulgar, aqui,

resultados de suas investigações acerca da Política (no singular) e das políticas (no plural) na História da Arte.

A presente publicação reúne os trabalhos apresentados por diferentes especialistas da Argentina, Estados Unidos, México, Brasil e Chile nas X Jornadas de História da Arte.

Desde 2003, as Jornadas de História da Arte se propuseram a estimular o diálogo entre pesquisadores de diferentes países, em reuniões bianuais. Desde então, os vínculos entre as instituições organizadoras não somente têm se fortalecido, como também, expandido, de modo que em 2014, à participação do Museo Histórico Nacional de Chile, da Universidad Adolfo Ibáñez e do Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos-CREA, somou-se a Universidade Federal de São Paulo, ampliando e enriquecendo a equipe de organizadores das Jornadas, e brindando-a com um novo espaço para sua realização.

Assim, em 2015, a Pinacoteca do Estado de São Paulo acolheu a primeira versão das Jornadas de História da Arte no Brasil, com apoio da FAPESP e da CAPES. Os resultados da realização das VIII Jornadas de História da Arte, daquele ano, demonstraram ser especialmente valiosos não apenas porque o encontro logrou continuar convocando aos especialistas provenientes de distintas latitudes, mas porque se gerou um estimulante e frutífero intercâmbio que confirma a acertada decisão de realizar





este encontro com uma periodicidade anual, que se realizaria alternadamente entre Brasil e Chile.

Nesta ocasião, em 2017, também acolhidos pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e novamente com apoio da FAPESP e da CAPES, os trabalhos assumiram o desafio de revisar e expandir as discussões em torno do modo como operam a política e as políticas na História da Arte, a postura do historiador diante de contextos de crises políticas e sociais, os discursos de transformação nas narrativas histórico-artísticas e a forma na qual se têm articulado as redes de comunicação e influência em diferentes momentos.

O livro que resultou dessas discussões, *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança*, divide-se em cinco partes não estanques, mas interligadas entre si. A primeira seção trata dos modelos e tradições artísticas, assim como dos discursos do Poder na História da Arte, entre os séculos XVI e XVIII. A segunda parte reúne textos sobre as circulações artísticas no século XIX, especialmente entre Europa e América Latina. No terceiro momento, estão reunidos artigos que discutem a(s) política(s) na História da Arte no que se refere à

compreensão dos monumentos, das coleções e museus, à constituição dos espaços oficiais destinados a ver/esquecer as obras de arte; e também no que se refere à construção de diferentes noções de patrimônio. A quarta parte deste volume enlaça trabalhos que apresentam de que modo a história e a crítica da arte se posicionam em relação às questões de gênero e de alteridade, e como seus discursos se colocam frente aos autoritarismos. Finalmente, o quinto e último caderno do livro enfoca a militância e o ativismo político na História da Arte, por meio da fotografia, do cinema e da cultura visual, num amplo espectro geográfico.

Se toda a História é remorso, como afirmou Carlos Drummond de Andrade, que estas linhas permitam, de alguma maneira, refletir sobre este remorso e nos levem, afinal, a certo arrependimento coletivo pelas desigualdades que construímos e naturalizamos.

*Angela Brandão<sup>1</sup>*

*Flavia Galli Tatsch<sup>2</sup>*

*Marcela Drien<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Professora no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

<sup>2</sup> Professora no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

<sup>3</sup> Investigadora Del Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez.

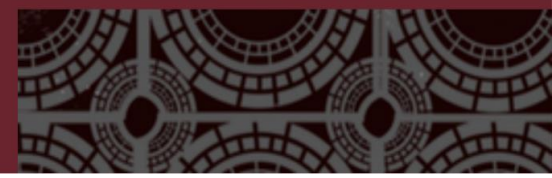
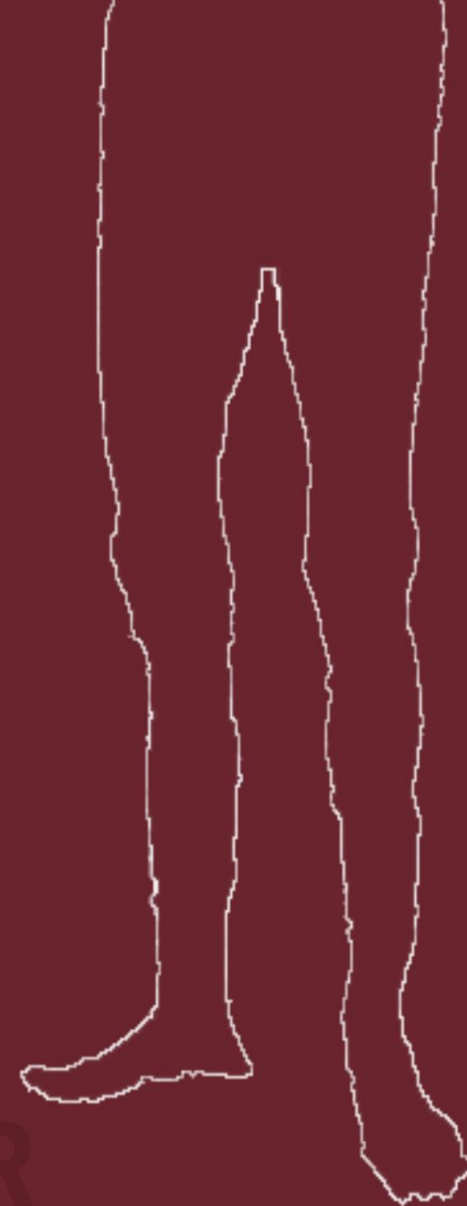




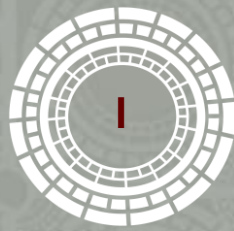
CAPÍTULO I



# MODELOS MODELOS, TRADIÇÕES & TRADIÇÕES & DISCURSOS DO PODER DISCURSOS DO PODER







# Reflexões sobre Vignola e as 'Regola Degli Cinque Ordini Della Architettura', 1562

## RESUMO

A presente comunicação visa apresentar os resultados parciais de uma investigação de pós-doutoramento sobre a catalogação de Livros de Arquitetura da coleção de títulos raros do acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Estas reflexões sobre Jacopo Barozzi Arquiteto e sua operetta se inserem dentro de uma perspectiva de destacar a sua importância, tornar conhecida uma de suas obras e auxiliar possíveis leitores na compreensão deste best seller da Arquitetura.

## ABSTRACT

*This paper aims to present the partial results of a postdoctoral research on the cataloging of Architecture Books from the collection of rare titles from the Collection and Documentation Center of the Assis Chateaubriand Museum of Art (MASP). These reflections about Jacopo Barozzi Architect and his book fit within a perspective of highlighting its importance, making known one of his works and seek to assist potential readers in understanding this Architectural bestseller.*

## Maria Luiza Zanatta de Souza

Arquiteta, doutora em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU USP, pesquisadora de Pós-doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo(Unifesp) com apoio da CAPES (PNPD-2014).



[...] Glória maior, Vignola se tornaria substantivo comum, palavra de imediato entendimento por todos aqueles de algum modo envolvidos com matemática, cálculos e construções – não só de edificações, mas inclusive de máquinas. Enfim, *sinônimo de manual de geometria, manual de arquitetura, manual de construção*<sup>1</sup>.

**E**sta comunicação tem por objetivo destacar a importância de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573)<sup>2</sup> e seu *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) bem como sua singular contribuição para a teoria e a prática da arquitetura dos tempos modernos. Dedicado ao cardeal Ottavio Farnese (1520-1589)<sup>3</sup>, para quem Vignola recuperará, a partir de 1558, o Palácio de verão de Caprarola, entre 1559 e 1573, a *Regra* é, com toda certeza, um dos manuais de arquitetura de maior tiragem de todos os tempos, uma espécie de gramática de longo alcance entre artistas e arquitetos.

A partir do século XV a sociedade europeia viveu uma crescente reformulação, marcada por descobertas e pelas

invenções científicas que levaram à ampliação geográfica do mundo, a invenção da imprensa e o novo enfoque dado ao homem e a sua relação com a natureza. A associação entre as artes plásticas e as ciências caracterizou a grande renovação promovida pelo Renascimento e a interação entre as artes (pintura, escultura e arquitetura) exigiu dos humanistas italianos um profundo conhecimento além da Matemática e da Geometria.

Define-se uma nova maneira de atuação dos artistas que nem sempre eram “arquitetos” de formação. E como homens das letras, conhecedores das obras da antiguidade clássica, inauguram uma produção literária com um viés prático e profissional. Desta forma, surgem os primeiros tratados de arquitetura<sup>4</sup> oriundos das cortes italianas renascentistas, redigidos de forma didática e acessível, tornando assim o arquiteto uma pessoa pública<sup>5</sup>, voltada a publicação e difusão do seu conhecimento.

A *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) recebeu mais de 250 edições entre o século XVI e o século XX, em idiomas variados – italiano, francês, alemão, espanhol, português, russo e até japonês – um *best seller* da arquitetura que chegou ao Brasil já no período colonial.

<sup>1</sup> FICHER, S.; MACEDO, D. “Três vinholas no Brasil do século 19”; Pesquisa em Projeto de Arquitetura - PROJETAR 2009; pág. 3.

<sup>2</sup> “Jacopo” corresponde a tradução ao toscano de “Giacomo” que, nos documentos autógrafos, assina como “Iacomo”. Conforme “*Io sono di Vignola – Opere, parole, regole di Jacopo Barozzi Architetto*”, Fondazione di Vignola: Modena, 2007; disponível em:

[http://www.roccadivignola.it/files/file/Iniziativa\\_in\\_Rocca/Io\\_sono\\_di\\_Vignola.pdf](http://www.roccadivignola.it/files/file/Iniziativa_in_Rocca/Io_sono_di_Vignola.pdf); acesso 14/03/2017.

<sup>3</sup> Octávio foi o segundo filho de Pedro Luís Farnésio (Pier Luigi Farnese), Duque de Parma e Placência, neto do Papa Paulo III, e irmão do Cardeal Rainúcio

Farnésio. Casou com Margarida de Áustria, filha ilegítima do imperador Carlos V (Carlos I de Espanha).

<sup>4</sup> PEREIRA, J. R. A.; “Introdução à História da Arquitetura”; Porto Alegre: Bookmann, 2010; pág.p.132): “[...]o tratadismo dialoga com a Antiguidade e assegura a transmissão da experiência clássica na Idade do Humanismo]”.

<sup>5</sup> Schütze, Petra Lamers - (coord.) “Teoria da Arquitetura: do Renascimento aos nossos dias”. Köln (Colônia): Taschen, 2003, p.13.

Pesquisas recentes têm apontado a presença de exemplares do texto em catálogos de livreiros, bibliotecas particulares e acervos de ordens religiosas<sup>6</sup>.

*As Regras de Vignola* juntamente com outros tratados (Serlio, Cataneo, Pozzo e Palladio) constituíram a principal bibliografia utilizada na formação sobre arquitetura de “arquitetos e engenheiros militares, artífices e construtores radicados em Portugal e em suas colônias<sup>7</sup>”. Durante a união das Coroas Ibéricas (1580-1640) o número de engenheiros militares italianos contratados para atuar em Portugal aumentou consideravelmente e um conjunto de novas traduções ao castelhano dos principais tratados - Sebastiano Serlio: Livros III e IV (1552); Vitruvius (1582); Alberti (1582); Vignola (1593); Andrea Palladio (1625) - passou a circular naquele país e em suas terras colonizadas<sup>8</sup>.

## O ARTISTA E O SEU TRATADO

Nascido na cidade de Vignola em outubro de 1507, ocupou posição de destaque entre os artistas do Renascimento italiano, em função de suas excepcionais

contribuições no campo teórico através de duas obras “*Regola delli Cinque ordini della Architettura*” - 1562 e “*Le due Regole della prospettiva pratica*” publicado postumamente em 1583.

Iniciou sua carreira como pintor em Bologna (1519) e em seguida dedicou-se a Arquitetura, seguindo as preocupações de Leon Battista Alberti (1404-1472) e de Rafael Sanzio (1483-1520) com relação a observação, levantamento e sobretudo registro das relíquias antigas<sup>9</sup>. Transferindo-se a Roma (1538) pôde participar das discussões promovidas pela Accademia Vitruviana de Marcello Cervini<sup>10</sup> e dedicou-se ao estudo da antiguidade clássica e aos levantamentos entre 1537 e 1540, antes de partir para França.

Vignola passou a frequentar o ambiente dos Farnese em Roma, onde se manteve ativo a serviço do papado, ao lado de Giorgio Vasari (1511-1574) - pintor, arquiteto e teórico da arte que por suposta “*desatenção*”, limitou-se a cita-lo nas *Le vite*<sup>11</sup> de Taddeo Zuccari<sup>12</sup>, Michelangelo e Francesco Primaticcio.

<sup>6</sup> MORAES, R.B. “Livros e bibliotecas no Brasil Colônia”, São Paulo: Martins Fontes; 2006, p.204.

<sup>7</sup> CAVALCANTI, N.; “O Rio de Janeiro setecentista”; Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004; p.286.

<sup>8</sup> BUENO, B. P. S.; “Desenhar (Projetar) em Portugal e Brasil nos séculos XVI e XVIII”, Cadernos de pesquisa LAP, FAU USP, Série 36, Jul-dezembro 2002, p.24. Acesso <http://www.fau.usp.br/dephistoria/lap/cad3140.html#cadern36> in 13/03/2017.

<sup>9</sup> SOUZA, Maria Luiza Zanatta; “*Carta de Rafael Sanzio - Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do Renascimento*”; dissertação de mestrado em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU USP; 05/ 2006.

<sup>10</sup> VASARI, G. “*Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*”; tomo secondo, Firenze, [1832], in *Vita di Taddeo Zuccari*, pág. 963; “[...] essendo a Roma un’ Accademia di nobilissimi gentiluomini e signori che attendevano alla lezione di Vitruvio si diede il Vignola per servizio loro a misurare interamente tutte l’ anticaglie di Roma [...]”.

<sup>11</sup> O surgimento das biografias, desde a anônima biografia de Brunelleschi até as *Vidas* escritas por Vasari assinala claramente o reconhecimento oficial da nova condição do arquiteto seja como intelectual ou como artista.

<sup>12</sup> Graças a recente leitura crítica e análise realizada pela professora Claudia Conforti (2011) da *Vita* de Taddeo Zuccari, escrita por Giorgio Vasari (ed. Giuntina 1568) verificou-se que uma provável explicação para tal esquecimento, seria entre outras razões, a disputa pela execução de obras e encomendas na corte pontifícia.

Os escritos bem como a produção de Vignola vêm sendo reavaliados por estudiosos da arte e da arquitetura desde 2002, em função do encontro intitulado “*Vignola e os Farnese*”<sup>13</sup>, que aconteceu na Capela Ducal do Palácio Farnese em Piacenza e de uma mostra especial sobre o artista “*Jacopo Barozzi da Vignola - La vita e le opere*”, realizada no mesmo ano e das atividades promovidas em comemoração ao 5º centenário de seu nascimento (2007). Tais eventos deram origem a uma série de discussões e ao surgimento de novas publicações focalizando os extraordinários resultados da fecunda atividade como arquiteto e tratadista deste artista também conhecido por *Vignola* (1507-1573).

Como lembrou Andrea Loewen<sup>14</sup>, *As Regras* de Vignola, assim como os tratados de Sebastiano Sêrlio (c.1537) ou de Andrea Palladio (1570), se valem da expansão da imprensa, privilegiando as ilustrações de arquitetura elaboradas por seus autores. Estas publicações surgem no século XVI endereçadas sobretudo a arquitetos e artistas praticantes, trazendo parâmetros e indicações métricas auxiliares à prática construtiva. Todavia, o opúsculo do arquiteto *vignolese* se distingue dentre os demais pelo seu formato, constituído por um conjunto de gravuras, formado inicialmente de uma série de 32 chapas gravadas em cobre,

cujas ilustrações são acompanhadas de comentários sucintos<sup>15</sup>. Na verdade, estes correspondem a um pequeno texto explicativo, escrito em língua vernácula de maneira bastante simples e acessível próximo da ilustração.

Vignola, assim como os demais estudiosos da arquitetura, parte das antigas ruínas, tal qual encontramos na *Carta de Rafael e Baldassare Castiglione ao Papa Leão X* (c.1519)<sup>16</sup> ou ainda dentre os *Sete Livros de Arquitetura* de Sebastiano Serlio - mais especificamente o Livro IV (c.1537) que compreende as *Regras gerais da Arquitetura sobre as cinco maneiras dos edifícios*<sup>17</sup>. Contudo, este opúsculo de Vignola ocupa posição singular dentre os demais, uma vez que se restringe ao exame de um único setor da arquitetura, conforme destacou Christof Thoenes<sup>18</sup>. Ele chega inclusive a questionar se podemos falar de um verdadeiro tratado de arquitetura (?). E em seu estudo Thoenes não apenas recupera a complexa história editorial do texto, mas destaca que o “*Livro das colunas de Vignola*” corresponde a um gênero específico, que nasce, por volta da década de cinquenta (dos quinhentos), trazendo um novo tipo de publicação, em grande formato (*in-folio*)<sup>19</sup>. Este novo sistema permitia que o livro pudesse ser recomposto a cada nova edição, facilitando a execução de cópias idênticas, mas ao mesmo tempo permitindo que as pranchas fossem sendo

<sup>13</sup> “Jacopo Barozzi da Vignola”, a cura di B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes, R. J. Tuttle, Milano, Electa, 2002.

<sup>14</sup> Cfr. LOEWEN, A. B. “*Palladio e seus Quattro Libri dell’Architettura*”. Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 17, 2010; págs. 264-268.

<sup>15</sup> CARPO, M.; “*Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*”; MIT PRESS; 2001.

<sup>16</sup> Cfr. MIGLIACCIO, L.; Zanatta, M. L. E OUTROS; “*Carta sobre Arquitetura*”, São Paulo: Ed. Da UNICAMP e UNIFESP; 2010.; págs. 9-16.

<sup>17</sup> Cfr. DESWARTE-ROSA, S. (ed.), “*Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et Imprimerie*”, França: Mémoire Active; 2004.

<sup>18</sup> Cfr. THOENES, C.; “*Sostegno e Adornamento*”, “*La Regola delli cinque ordini*” del Vignola (1981); Milano: Electa; 1998; págs. 77-107.

<sup>19</sup> São quatro cadernos de oito folhas cada que formam um volume de 32 pranchas em metal (336 x 216 mm) impressas no “recto” sobre papel (410 x 276mm).

alteradas, devido às omissões ou acréscimos de pequenos detalhes ou de informações, que nem sempre correspondiam a intenção precípua do autor<sup>20</sup>.

O cotejo e estudo de variadas edições nos dão ideia do quanto as informações vão sendo pouco a pouco “aprimoradas” ou até modificadas. Desta forma é importante ter em mente quais eram as reais intenções e objetivos do autor e saber para quem a obra havia sido destinada. Vignola escreveu logo no início do texto:

“...Tendo eu por muitos anos em diversos países exercitado esta arte da Arquitetura, sempre me agradou conhecer as opiniões de tantos escritores quanto pude sobre a prática dos ornamentos, comparando-os uns aos outros e à obras antigas ainda existentes, de modo a tentar extrair uma regra com a qual eu me contentasse, e com a qual agradasse à maioria dos conhecedores do assunto – e isto apenas para servir-me em meus usos, sem outro objetivo. E para fazê-lo, deixei de lado muitas das coisas dos escritores, de onde nascem muitas diferenças não pequenas. Para poder me apoiar com maior firmeza, decidi estudar primeiro os ornamentos antigos das cinco ordens, do que se vêem nas antiguidades de Roma. E isto tudo considerando-as, todas,

cuidadosamente, e examinando com precisão as suas medidas, descobri que aquelas consideradas as mais belas pelo juízo comum e que mais graciosas parecem aos nossos olhos também possuem uma certa correspondência e proporção de números no todo pouco complexa: cada mínimo membro constitui a medida de um membro maior em seu todo, tomado pelas partes]<sup>21</sup>”.

Portanto, de acordo com o próprio autor, o tratado destinava-se a apresentação de *regras que “agradasse à maioria dos conhecedores do assunto”*. Entretanto é preciso ter em mente que o uso do termo “*regola*”<sup>22</sup>, no século XVI, não corresponde a um tipo de regulamentação construtiva, como se entenderia atualmente, mas trata-se de um “*preceito; axioma, dogma, principio nas artes ou sciência pelo qual alguém se rege*”, conforme informa o *Vocabolario Portuguez* de Raphael Bluteau (1728).

É verdade que Sebastiano Serlio já havia dado o primeiro passo no sentido da construção de uma *teoria das ordens*, em 1537; todavia neste caso trata-se de um livro concebido como a quarta parte de um manual de arquitetura, formado por um conjunto maior (sete livros). Já o opúsculo de Vignola, desde o princípio limitava-se ao exame de um único setor da arquitetura.

<sup>20</sup> Segundo THOENES, 2013 : “[As folhas obviamente, foram vendidos livremente podendo então, serem unidas para formar um livro, mas à escolha do comprador, e serem combinadas a outros livros ou outros conjuntos impressos]”; in <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/>; acesso 14/03/2017.

<sup>21</sup> “[Havendo io per tanti anni in diversi paesi esercitato questa arte dell’Architettura ...]”. In Vignola, *Regola delli cinque ordini d’architettura*. Vignola, Iacomo Barozzio

da. In *Regola delli cinque ordini d’architettura*, [1562]; disponível em [http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Textes/ENSBA\\_LES64.pdf](http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Textes/ENSBA_LES64.pdf); acesso 02/03/2017.

<sup>22</sup> BLUTEAU, R. *Vocabulário portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728; volume 7; pág. 204.

Em relação a teoria das ordens da arquitetura, é preciso recordar que já em Alberti (1404-1472) existia a preocupação quanto ao estabelecimento de normas e proporções para as variadas colunas, elaboradas a partir do estudo dos diferentes tipos de templos, conforme vinham descritos por Vitrúvio, em seu *Tratado de Architectura* (27 a.C.). No entendimento de Alberti, a coluna correspondia ao mais belo ornamento do edifício<sup>23</sup>, não se tratando de um acréscimo decorativo, mas de um elemento fundamental da sua própria estética.

No entanto, a palavra *ordem* aparece de maneira explícita, pela primeira vez, em Vignola, com seu "*Regola delli Cinque ordini della Architettura*"- 1562. Ao dar a sua contribuição pessoal à Teoria das Ordens, Vignola procurou, por meio de uma prosa objetiva, colocar em evidencia aquilo

que variava entre uma ordem e a outra. Concebeu uma espécie de prontuário que não se limitava a sintetizar e codificar o léxico arquitetônico, mas propunha um sistema de cálculo que facilitaria a tarefa dos construtores, desde a concepção até a execução das obras. Seguindo as cinco ordens de arquitetura definidas por Serlio<sup>24</sup>, Vignola estabeleceu um princípio sobre o qual a relação entre altura e diâmetro da coluna tornaram-se independentes<sup>25</sup>.

Na Folha de rosto da *Regra*<sup>26</sup> verifica-se que algumas informações como editor, local da edição e a data da impressão foram omitidos. Desta forma, não sabemos com segurança o momento em que o texto ou as imagens foram impressos, restando apenas uma carta escrita pelo filho Giacinto Barozzi da Vignola (c. 1535 – 1584)<sup>27</sup>, ao duque de Parma e Piacenza Cardeal Ottavio Farnese (12/06/1562), que

<sup>23</sup> ALBERTI, L. B., *L'Architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milan, Il Polifilo, 1966: "in tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est".

<sup>24</sup> As Cinco ordens arquitetônicas - Serlio (1537): dórica, jônica, coríntia, toscana e compósita ou ao romano.

<sup>25</sup> O truque de Vignola consistia na inversão do método utilizado pelos teóricos anteriores; ele partiu da altura total da Ordem e estabeleceu que em qualquer um dos casos a altura do pedestal e do entablamento deveriam ser sempre iguais a 1/3 e a 1/4 do valor da coluna; em outras palavras: pedestal, coluna e entablamento deveriam ter sempre entre si a proporção de 4:12:3. Desta maneira o arquiteto ou o projetista passava a dividir a altura total em 19 partes e se a ordem não apresentasse pedestal, a altura total seria dividida em 15 partes (= 12 da coluna e 3 do entablamento).

<sup>26</sup> Logo no frontispício encontramos o título da obra escrito sob a figura de Vignola (FIG 9), voltando-se à direita como quem olha para o observador; apoiado na janela que emoldura parte de seu corpo, ele mostra o compasso na mão direita em atitude de quem demonstra sua teoria. Isso nos sugere que a partir deste momento não seria mais necessário recorrer ao estudo das antigas ruínas romanas, pois a regra já havia sido apresentada de forma clara e objetiva. O intercolúnio compósito com pedestais foi arrematado por um frontão, interrompido por volutas que acompanham o brasão do cardeal Farnese (cfr. chapéu). Ele foi decorado com dois anjos cujos pés apontam para os poliedros que pendem do teto. No tímpano

vemos dois emblemas: um dardo amarrado em uma árvore e um navio que veleja contra uma rocha (*Spes Proxima* = Esperança; in Alciato; *Emblematum* -1556). Sobre a cabeça da figura aparecem os três lírios da família Farnese. Nas *Regras de Vignola* estes emblemas abrem e fecham o discurso original (FIG 10) sobre as ordens arquitetônicas (1562). O personagem principal vem acompanhado das alegorias da Arquitetura (a direita) e da Geometria (a esquerda)<sup>26</sup>.

<sup>27</sup> Lettera di Giacinto Barozzi al duca di Parma Ottavio Farnese: "[Manda mio padre um suo libro qui alligato all' E.V. il quale, se bene é privo di certa vaghezza che in simili disegni si suole desiderare, né abbia per fine se non il giovare alle cose essenziali a quelli che sono dell' Arte et che continuamente l' esercitano, all' E.V. però, ch'è in istato si eminente et nella moltitudine dele cose maggiori possiede ancora queste minute potrà in qualche parte piacere, si per esser cosa nata in casa, come ancho non s'è veduto in disegno questi cinque Ordini di Architettura in si leggiadre proportioni, né com si bello ordine da potersene servire. Et com questo egli et io insieme reverentemente bacciamo le mani a V. E. pregando N.S. per ogni suo contento/ Di Roma, ali 12 di giugno 1562/ Di V. E./ "Humiliss." Et perpetuo servitore / "Giacinto Barozzi"]". Amadio Ronchini, em 1865 publicou "*I due Vignola*" in *Atti e Memorie della R. Dep. Di Storia. Pat. Modenesi e Parmesi*, T. III, pag. 381. Disponível em:

[https://archive.org/stream/memorieestudiint00spin/memorieestudiint00spin\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/memorieestudiint00spin/memorieestudiint00spin_djvu.txt). Acesso 20/03/2017.





fez acompanhar de um exemplar das *Regras de Vignola* (certamente um dos primeiros exemplares)<sup>28</sup>.

É curioso pensar que a famosa prancha contendo a representação das *Cinco ordens de Arquitetura*, edição de 1572, não apareça dentre as imagens da “1ª. edição (1562)”. Este pequeno conjunto corresponde à compilação de regras das cinco ordens da arquitetura, partindo do trabalho inaugural de Serlio - 1537): toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita. Todavia, a análise de cada ordem foi representada separada em cinco segmentos: colunata, arcada, arcada sobre pedestais, detalhes particulares do pedestal e da base, detalhes particulares do capitel e entablamento. Sendo ilustradas as seguintes ordens<sup>29</sup>:

Ordem toscana	Pranchas IV a VIII
Ordem dórica	Pranchas IX a XIII
Ordem jônica	Pranchas XV a XIX
Ordem coríntia	Pranchas XXI a XXVI
Ordem compósita	Pranchas XXVIII e XXIX

Seguindo o raciocínio de Thoenes<sup>30</sup>, em uma provável extensão das “*Regola delli Cinque ordini della Architettura*”, temos os frontispícios de Caprarola; da Cancellaria, bem como de uma lareira do Palácio Farnese em Roma, ou seja,

<sup>28</sup> Cf. TRECCANI. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/barozzi-giacinto-detto-il-vignola\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/barozzi-giacinto-detto-il-vignola_(Dizionario-Biografico)/); acesso em 13/03/2017.  
<sup>29</sup> Além da tabela abaixo, constam algumas variações das ordens dórica e compósita - conf. particulares sgs.

uma parte da produção arquitetônica do artista, reservada à porção final da 2ª edição do livro<sup>31</sup>. A legenda da prancha XXXII mostra com clareza que neste ponto concluíam-se a obra: “*in ultimo di questa operetta*”. Entretanto, as 5 pranchas (sem numeração) que aparecem eventualmente em alguns exemplares da primeira edição e que correspondem basicamente a projetos de Vignola - nos sugerem a preparação de uma edição não autorizada (publicada postumamente) com a inserção de imagens, cuja intenção poderia ser a de homenagear o artista ou seu patrono, o cardeal Ottavio Farnese (1520-1589).

**SOBRE AS EDIÇÕES DA “OPERETTA”**

Como já dissemos anteriormente, a primeira edição das *Regras de Vignola* de 1562 é um *in-folio* contendo folha de rosto, duas folhas textuais (Motu próprio; Dedicatória ao Cardeal Farnese e Aos leitores) seguidas por pranchas gravadas em cobre (imagens e explicações) totalizando um conjunto de 32 folhas. No exemplar da École Supérieure des Beaux-Arts<sup>32</sup>, (com 33 folhas) verifica-se a inserção da famosa prancha das *Cinco ordens*, que normalmente não acompanham a edição de 1572. Já no exemplar encontrado no acervo da Biblioteca Nacional em Portugal encontramos

<sup>30</sup> Cfr. THOENES; Op. Cit.: (1998: pág.16).  
<sup>31</sup> Talvez isso represente uma tentativa do autor de procurar garantir o seu reconhecimento após a morte (1573).  
<sup>32</sup> Através do portal *Les Livres de Architecture*. Disponível in: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr>; acesso 15/03/2017.

somente as 32 pranchas mencionadas, conforme a proposta inicial de Vignola.

Na edição romana da *operetta* de Vignola realizada por Giovanni Orlandi (1602), o conjunto apresentava-se já bastante modificado - além do acréscimo dos projetos de Jacopo Barozzi, somaram-lhe algumas reproduções de projetos/desenhos do contemporâneo Michelangelo Buonarroti (1475-1564)<sup>33</sup>.

Analisando exemplares da Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.) notamos alterações sofridas pela obra ao longo dos anos; deixando a condição de meras traduções, estes exemplares foram sendo moldados e reformulados, em função das variadas leituras, edições e necessidades. Caramori<sup>34</sup>, em sua dissertação de mestrado, destacou que as sucessivas edições deste tratado fizeram com que o texto sofresse uma completa metamorfose transformando-se em "outro livro": a introdução original foi substituída por "*prolegômenos das mãos de outros signatários*" e Vignola passou a ser citado na terceira pessoa; os desenhos também sofrem mutações (omissões ou acréscimos) e as legendas são substituídas por outras ao longo de suas mais de "*500 edições*".

<sup>33</sup> Adaptando inclusive o título, *Regola delli cinque ordini d'architettura... con la nuva [nuova] agionta, di Michelangelo Buonaroti... (c/ 44 imagens)*. Verificamos que a edição veneziana posterior (1605), traz novamente impressos os desenhos de Michelangelo ao lado dos projetos de Vignola (*Regola delli cinque ordini d'Architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola con la nuova agionta di Michelangelo Buonaroti, di carte sette*). Isto nos sugere ser uma tentativa de estabelecer uma aproximação entre os artistas e ao mesmo tempo tornar a *operetta* comercialmente mais atraente.

<sup>34</sup> Cfr. CARAMORI, L.; "A biblioteca da Escola Politécnica de São Paulo e seus acervos de engenharia civil e arquitetura entre 1894 e 1928", dissertação de

Como exemplo, podemos mencionar a edição intitulada "*O vignola dos proprietários ou as cinco ordens de arquitetura segundo J. Barozzio da Vignola*" de 1853, pertencente a B.N.P. com a tradução de uma edição francesa composta pelo desenhista Claude-Alexandre Moisy (1763-1827). Trata-se de uma edição aumentada significativamente em relação ao livro de 1562<sup>35</sup>.

Finalmente concluímos que os artistas a partir dos quatrocentos procuraram de fato nos monumentos antigos, não apenas um acervo de modelos de construção, mas, os princípios de um método construtivo perdido. Estudaram os elementos da linguagem antiga, considerando com especial atenção a casuística das relações entre as ordens e as estruturas murais e os expedientes para medir através das ordens, as relações espaciais. Não se concentraram apenas em reproduzir os edifícios antigos, porque não tinham a intenção de trazer à tona as pesquisas técnicas, nem as preocupações estilísticas dos romanos; na verdade propunham aplicar um método recebido dos antigos para solucionar os problemas e às obras do seu tempo<sup>36</sup>. E me parece que seja esta a intenção original do tratado de Vignola, distanciando-se completamente das edições

mestrado orientada por Solange Ferraz de Lima, São Paulo: FFLCH-USP; 2015. Questionamos o número apresentado de 500 edições.

<sup>35</sup> Inicia-se com noções de geometria, seguidas por detalhes de molduras; pela teoria das cinco ordens, a planta de uma pequena casa, alguns detalhes construtivos, detalhes de marcenaria e decoração, portas e portões, etc; portanto um texto com características diversas do trabalho inicial de Barozzi.

<sup>36</sup> CFR. BENEVOLO, L. "Introdução à Arquitetura"; São Paulo: Editora Mestre Jou; 1972; pag.136.

tardias, sobretudo as dos séculos XIX e XX. Podemos afirmar que Vignola foi um dos principais arquitetos – escritores entre os modernos, ao lado de Serlio, Palladio e Scamozzi. Seu tratado tornou-se a bíblia<sup>37</sup> das escolas de arquitetura (por quatro séculos) até que em 1911, no “*Congrès International des Architectes*” em Roma, fosse considerado “insuficiente” ao ensino de Arquitetura.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNI, B.; FROMMEL, C. L.; THOENES, C.; TUTTLE, R. J (orgs). *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa, 2002.

ALBERTI, L. B. *L'Architettura [De re aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi. Milan: Il Polifilo, 1966.

BLUTEAU, R. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728; volume 7.

BUENO, B. P. S. *Desenhar (Projetar) em Portugal e Brasil nos séculos XVI e XVIII*. Cadernos de pesquisa LAP, FAU USP, Série 36, Jul-dezembro 2002. Disponível em:

<http://www.fau.usp.br/dephistoria/lap/cad3140.html#cadern36> in 13/03/2017.

CARAMORI, L. *A biblioteca da Escola Politécnica de São Paulo e seus acervos de engenharia civil e arquitetura entre 1894 e 1928*. Dissertação de mestrado orientada por Solange Ferraz de Lima, São Paulo: FFLCH-USP; 2015.

CARPO, M. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. MIT PRESS; 2001.

CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.

DESWARTE-ROSA, S. (ed.). *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et Imprimerie*. França: Mémoire Active, 2004.

LOEWEN, A. B. *Palladio e seus Quattro Libri dell'Architettura*. Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 17, 2010

MIGLIACCIO, L.; ZANATTA, M. L. e outros. *Carta sobre Arquitetura*. São Paulo: Ed. da UNICAMP e UNIFESP; 2010.

MORAES, R.B. *Livros e bibliotecas no Brasil Colônia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PEREIRA, J. R. A. *Introdução à História da Arquitetura*. Porto Alegre: Bookmann, 2010.

SCHÜTZE, Petra Lamers (coord.). *Teoria da Arquitetura: do Renascimento aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2003.

SOUZA, Maria Luiza Zanatta. *Carta de Rafael Sanzio - Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do Renascimento*. Dissertação de mestrado em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU USP; 05/ 2006.

THOENES, C. Sostegno e Adornamento. In: \_\_\_\_ *La Regola delli cinque ordini” del Vignola*. Milano: Electa;1998.

<sup>37</sup> CFR. BARDI, L. B; “Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura”, [1ªed. ] São Paulo: Habitat Ed. Ltda;1957; págs. 79 e 80.



## De Flandes a los Andes: Aproximaciones Historiograficas a la Serie de Pinturas las Glorias de Alejandro Farnesio

### RESUMEN

La historiografía del arte ocupa una posición privilegiada en el plano de la traducción visual, sin embargo, al enfrentarse a fenómenos coloniales, las categorías en base a las cuales construye sus relatos dificultan la comprensión de los vínculos entre las obras artísticas y sus horizontes históricos. La tarea política de la historiografía del arte es la de reflexionar sobre las categorías que tradicionalmente la han determinado para generar otras más acordes con sus objetos de estudio. La presente discusión gira en torno a una investigación realizada el año 2016 dentro del Museo Histórico y que tuvo como objeto una serie pictórica colonial denominada Las Glorias de Alejandro Farnesio.

### ABSTRACT

*Art historiography occupies a privileged position in the field of visual translation, however, when confronted with colonial phenomena, the categories on the basis of which it builds its narratives make it difficult to comprehend the links between artistic works and their historical horizons. The political task of art historiography is to reflect upon the categories that have traditionally determined it to generate others more in accordance with its objects of study. The present discussion revolves around a research carried out in 2016 within the Historical Museum whose object was a colonial pictorial series called Las Glorias de Alejandro Farnesio.*

### Catalina Aravena Acevedo

Historiadora del arte y magister en Estudios  
Latinoamericanos por la Universidad de Chile.

Investigadora independiente.



**E**n la colección de pintura y estampas resguardadas por el Museo Histórico Nacional se encuentra una serie de nueve pinturas en las que se representan diversos sucesos bélicos acontecidos en Europa durante la segunda mitad del siglo XVI y que representan las hazañas de uno de los militares más renombrados de la época, Alejandro Farnesio. El conjunto ha sido conocido comúnmente como *Las glorias de Alejandro Farnesio*, y se compone de siete pinturas de batallas, una representación de la entrada de Alejandro Farnesio a París y un retrato de corte. Los lienzos relatan el comienzo heroico de Farnesio (Victoria de Lepanto), sus victorias militares en Flandes y Francia (Esteémborg, Mastric, Nus, Corbel), la entrada triunfal del General a París, y la batalla en la que fue herido de muerte (Caudebec). La serie consta además de una pintura que ha sido denominada *La familia de Carlos V*, pero que en realidad es un retrato de Carlos V junto a su hijo Felipe II y algunos de los gobernadores de Flandes durante la época de los sucesos bélicos.

Gracias al Fondo de apoyo a la investigación patrimonial entregado por la DIBAM, durante el año 2016 se desarrolló dentro del Museo Histórico Nacional una investigación interdisciplinaria que buscó incrementar nuestro conocimiento sobre la serie tanto en su dimensión histórica como material, teniendo como foco el campo de las persistencias y traducciones de la cultura europea en la visualidad virreinal andina y los vínculos de esa visualidad con el mundo chileno colonial. Tener en consideración el devenir de ciertas formaciones históricas y su transformación

a través de procesos interculturales puede ser de gran utilidad en la elaboración de un relato histórico en el que un conjunto pictórico determinado logre inscribirse dentro de dinámicas políticas y sociales propias de una época. La perspectiva política resulta ineludible al enfrentarnos a la visualidad virreinal, pues los proyectos civilizatorios impulsados por la monarquía hispánica y la Iglesia hicieron de las colonias un lugar de ensayo de las relaciones entre la imagen, la letra y el poder. Sin embargo, por más evidente que resulte el carácter político de algunas representaciones visuales virreinales como es el caso de *Las Glorias de Alejandro Farnesio*, no parece posible incrementar nuestro conocimiento sobre estas obras y su pasado sin reflexionar sobre las categorías que actuaron en su inscripción dentro de la historia cultural chilena.

En el presente texto se reflexionará sobre ciertas categorías temporales que marcadas por la idea occidental de historia, han determinado la producción de relatos artísticos en los que el vínculo racional entre el objeto colonial y su pasado se vuelve inaprensible. Frente a la pregunta por lo político en la Historia del arte proponemos que una de los caminos es revisar cómo los discursos institucionalizados sobre el arte conllevan ciertas políticas de representación del pasado que dificultan el trabajo sobre los objetos coloniales, impidiéndonos entenderlos como documentos en los que perviven huellas de lo que fue y que probablemente nunca ha sido dicho o recordado. Al recobrar un tiempo y un espacio para la historia, los individuos y colectivos encuentran nuevos entramados en base a los



cuales construir sus identidades. He ahí lo político en la Historia del arte en su capacidad de hacer comunicable un conocimiento del pasado para la actualidad.

### **LAS GLORIAS DE ALEJANDRO FARNESIO DENTRO DEL RELATO PATRIMONIAL CHILENO**

El año 1874, impulsado por una política de rescate patrimonial, el intendente liberal e historiador Benjamín Vicuña Mackenna, solicitó a Baldomero Risopatrón la donación de doce pinturas cuzqueñas que tenían como tema las hazañas de Alejandro Farnesio. Las pinturas fueron entregadas al Museo Histórico del Santa Lucía y en 1911 se integraron a la colección del Museo Histórico Nacional. Existen indicios de que algunas de las pinturas de batallas que componen la serie fueron exhibidas en la Exposición del Coloniaje (1873), aunque no se encuentran registradas en el catálogo razonado de la muestra, por lo que no ha sido posible confirmar este hecho. Dicha exposición fue fundamental en la formación del Museo Histórico del Santa Lucía, ya que parte importante de los objetos expuestos en ella fueron donados al museo gracias a una petición realizada por Vicuña Mackenna. El catálogo del museo, escrito por el historiador y editado en 1875, comienza con la rememoración de la exposición retrospectiva de 1873, pues como enseñanza

... no careció de interés esa vasta i variada colección de memorias i de cosas, de vestijios i de reliquias, por cuanto es evidente que no hai mejor manera de reconstruir la historia bajo sus bases mas jenuinas i naturales que recoger los maderos mas o ménos robustos del andamio en que los siglos han venido agrupándose uno en pos de otro hasta formar el gran cuerpo de unidad que se llamó la vida del linaje humano.<sup>1</sup>

Para Vicuña Mackenna la conservación y rescate de los objetos del pasado provenientes de la Colonia y la Conquista chilenas no sólo era fundamental dentro de la investigación histórica, sino que también en la enseñanza popular. La aparición del conjunto de pinturas en la vida cultural chilena se produjo en este contexto de “invención” patrimonial, que siguiendo el patrón civilizatorio occidental, debía dar cuenta del progreso espiritual de nuestro país y contribuir en el fortalecimiento de nuestra identidad nacional. El concepto de “invención” ha sido anteriormente utilizado por Luis Alegría para referirse la política cultural impulsada por Vicuña Mackenna durante estos años<sup>2</sup>. El proyecto no sólo buscaba la renovación urbana de la capital chilena, que aún mantenía un carácter colonial, sino que suponía una nueva administración simbólica de sus objetos

<sup>1</sup> Vicuña Mackenna, B. Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía. Chile, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1875, pág. 3.

<sup>2</sup> Cfr. Alegría, L. “La invención de patrimonio en el discurso y obra de Benjamín Vicuña Mackenna: la Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del

Santa Lucía” *Informes*. Chile, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial, DIBAM, 2005.

siguiendo un entramado discursivo constituido en base a referencias y valoraciones propias del ideal civilizatorio del siglo XIX. Ese ideal se ve reflejado en una carta escrita por Vicuña Mackenna al monseñor Ignacio Eyzaguirre el 1 de marzo de 1873, en la cual explicaba los motivos que lo impulsaban a organizar la Exposición del Coloniaje:

Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigación i el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, hé aquí la mira filosófica de este propósito...<sup>3</sup>

El Museo Histórico Indígena del Santa Lucía, en el que se acopiaron los vestigios coloniales expuestos en la emblemática exposición, estaba emplazado en la cárcel que construyó el último gobernador de la Corona española en Chile, Marcó del Pont, para reprimir la revolución independentista. El cerro Santa Lucía, sitio de la fundación de Santiago en 1541 y antigua cárcel colonial, pasaba a ser con esta fundación un nuevo lugar para la memoria republicana. Los vestigios coloniales encontraban aquí un lugar civilizado y público donde ser expuestos; la historia chilena podía ser relatada a través de las transformaciones infraestructurales del cerro y el reparto de los objetos

<sup>3</sup> Citado por Acuña, C. Perspectivas sobre el coloniaje. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pág. 8.

presentes en sus nuevos salones. El proyecto de investigación histórica de Vicuña Mackenna tenía un carácter civil y pedagógico, por lo que no resulta extraño que los lienzos de batallas que ingresaron a la colección del museo hayan sido interpretados dentro de un marco de referencias visuales y discursivas que los vinculaba al relato político oficial. Este enfoque patrimonial también incentivó la reproducción de una serie de retratos de gobernadores coloniales que habría estado ubicada en el antiguo Palacio de los Gobernadores, en la Plaza de Armas, hasta su destrucción después del triunfo en la batalla de Chacabuco por el Ejército Libertador. Entre los años 1873 y 1874 fue encomendada a la Academia de Pintura la reconstitución de las 42 pinturas en base a retratos limeños, estampas y miniaturas, siendo expuestas posteriormente en el Museo Histórico del Santa Lucía.

Dentro de la historiografía chilena del siglo XIX, que seguía los modelos teleológicos y positivistas del pensamiento occidental de la época, las obras de arte coloniales "... fueron calificadas como producciones de poca originalidad o pálidas copias del arte europeo, hechas por artesanos americanos con escaso dominio técnico y conceptual, donde predominaba un excesivo candor religioso y un espíritu de subordinación al poder español"<sup>4</sup>. Demasiado lejanas a los ideales éticos y estéticos promovidos por la cultura oficial, las representaciones coloniales fueron consideradas testimonios de un oscuro

<sup>4</sup> Acuña, Op. Cit.: pág. 7.

pasado nacional y obras de escaso valor artístico, por lo que casi no participaron de las primeras historias del arte chileno. El rescate patrimonial dirigido por Vicuña Mackenna no salvó a las pinturas sobre Alejandro Farnesio de su condena artística. Entre el grupo de documentos en los que se hace inexacta referencia a las pinturas y se las califica como grotescas o de escasa calidad artística, la entrada escrita por el historiador para el Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucia sigue siendo la que nos entrega mayor información sobre el conjunto. En la entrada se puede leer:

'Colección de doce cuadros que representan las guerras de Flandes en tiempos de Felipe II. — La lámina que contiene este número recuerda la entrada de Alejandro Farnesio en Paris. Esta colección es un trabajo sumamente grotesco, pero tiene el mérito de haber sido trabajado en Cuzco a principios del siglo XVIII. La lámina que representa la batalla de Lepanto sobre uno de los arcos de los salones, es particularmente curiosa. Existía esta colección en una despensa de Quillota hasta enero de 1874, en que fue obsequiada al Santa Lucia por el señor don B. Riso Patron.<sup>5</sup>

El silencio que la historiografía del arte chilena mantiene hasta hoy en relación a estas pinturas responde, en gran medida, a la condición colonial del mismo proyecto disciplinar, profundamente marcado por la ideología

estética occidental y sus formas de valoración artística. La inscripción de la serie de pinturas sobre Alejandro Farnesio en el relato artístico chileno sigue siendo una tarea bastante compleja, pues son obras ejecutadas fuera de los límites de lo nacional que no responden a los criterios artísticos tradicionales de obra y autor. El descalce entre la historia del arte chileno y la producción artística colonial no implica, sin embargo, que los métodos de la historiografía del arte sean inútiles en el análisis de representaciones plásticas coloniales. Como veremos posteriormente, una de las principales dificultades para comprender el significado cultural de la serie sobre Alejandro Farnesio es que a nivel iconográfico estas representaciones siguen fielmente a los grabados que les sirvieron como modelos, por lo que resulta difícil identificar los motivos de su producción y su relación con el panorama social y político de la época. Por esta razón, resulta importante revalorar los aspectos estéticos y técnicos de las obras pues éstos pueden entregarnos importantes datos sobre su contexto de producción colonial. Los métodos de la historiografía del arte siguen siendo importantes en la traducción de esos aspectos al plano textual, que es el que nos permite incrementar nuestro conocimiento de los fenómenos artístico. La posibilidad de generar conocimiento sobre los objetos provenientes del pasado colonial depende, en gran medida, de la toma de conciencia de la historicidad de la propia disciplina y la revisión de las categorías en base a las cuales el historiador trabaja con los materiales del pasado. La labor política de la

<sup>5</sup> Vicuña Mackenna, Op. Cit.: pág. 14.

historia del arte parece ser la de construir nuevos marcos visuales y textuales que permitan recuperar el tiempo de la imagen, muchas veces perdido entre los relatos eurocéntricos sobre las obras de arte y los artistas.

### APUNTES PARA UNA INTERPRETACION HISTORICA DE LA SERIE

La obtención de los grabados que sirvieron como fuente iconográfica para la serie ubicada en Chile y otras obras similares que hoy en encuentran en México, Perú, Argentina y Bolivia, se presentó como una oportunidad para investigar los vínculos entre las pinturas de batallas y la visualidad chilena colonial. Los grabados que sirvieron de modelo para las pinturas ilustraban la *Primera, Segunda y Tercera década de las guerras de Flandes*, libros que tuvieron gran circulación dentro de los territorios dominados por la Corona española y que Isabel Cruz en su estudio sobre la cultura escrita colonial, pudo ubicar en bibliotecas e inventarios chilenos anteriores a 1750<sup>6</sup>. Los nuevos documentos adquiridos durante la investigación dejaron en evidencia la necesidad de analizar el conjunto de pinturas en el plano de las traducciones, pues desde una perspectiva iconográfica, la transformación de la imagen grabada al plano pictórico era mínima y nos decía muy poco de las intenciones que impulsaron la elaboración de las obras. Analizar el conjunto desde el concepto de traducción visual nos

permitía considerar no sólo las relaciones entre grabados y pinturas al nivel de los temas y motivos, sino que también tener en cuenta aspectos compositivos, materiales y técnicos.

Con el fin de generar un marco de comprensión de las traducciones entre el medio pictórico y el grabado, fue necesario identificar ciertas características de las maneras de ver y representar dentro de la cultura andina virreinal. La visualidad colonial se configuró a través de procesos interculturales complejos que serían imposibles de resumir en el presente texto. Sabemos, sin embargo, que el régimen visual impuesto por el Imperio hispano sobre sus colonias tendió a privilegiar los aspectos retóricos y didácticos de las imágenes. Las órdenes religiosas fueron agentes fundamentales en la implantación de formas de ver y representar europeas en América y tuvieron en común el haber dado un lugar importante a la imagen como medio de comunicación y control de las culturas dominadas. Los decretos del Concilio de Trento (1545-1563) buscaron unificar la doctrina católica y defender el papel de las imágenes en su transmisión, revitalizando nociones medievales que se centraban en las funciones simbólicas y didácticas de las mismas, pero sobre todo, en sus capacidades de hacer visible lo ausente actuando de esta manera en la memoria de los fieles. La teoría tridentina de la imagen se instaló en el virreinato peruano con el Tercer Concilio Limense (1583) y no sólo repercutió en el plano

<sup>6</sup> Cfr. Cruz de Amenábar, I. "La cultura escrita en Chile 1650-1820. Libros y bibliotecas". *Historia* n° 24, 1989.

religioso, sino que se extendió sobre el campo de las representaciones visuales en su conjunto<sup>7</sup>. En este contexto, “los grabados, merced a su producción en masa y fácil portabilidad, podían crear rápidamente una cultura visual común a una vasta área geográfica. Al igual que los libros y los documentos impresos, los grabados tenían el poder para engendrar una comunidad de ciudadanos que pudiera imaginarse como partícipe de una sola cultura.” Hoy resulta innegable que la producción pictórica colonial encontró en los grabados europeos su mayor fuente de inspiración, y en parte, la razón de su existencia pues las pinturas conservaron la función comunicativa descrita por Cummins e incluso replicaron códigos de la cultura del libro, la emblemática y las “artes de la memoria” para realzar los aspectos retóricos de sus imágenes. La estampa era capaz de transmitir la parte intelectual de la imagen, el dibujo en el que se reunía “... el objeto y la potencia viva a la formación del concepto delineado”<sup>8</sup> poniendo a disposición del artista historias, símbolos y alegorías según las convenciones europeas. La teoría entregaba, sin embargo, libertad de invención al nivel de color y otro tipo de accidentes. Para Mujica Pinilla este aspecto fue fundamental en la formación de la escuela cuzqueña de pintura, donde se originó la serie en estudio.

<sup>7</sup> Cfr. Báez, R. ET AL. “De Flandes a los Andes: aproximaciones a la producción, uso y circulación de la serie de pinturas Las Glorias de Alejandro Farnesio” *Informes*. Chile, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial, DIBAM, 2005. DOC NO PUBLICADO

<sup>8</sup> Palomino de Castro y Velasco, A. *El museo pictórico, y escala óptica*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, pág. 30.

A diferencia de los pintores barrocos adictos al claroscuro, los artistas cuzqueños copian y renuevan el lenguaje de pictórico de las estampas de Flandes... Modifican el tamaño de las figuras dentro de su estructura compositiva, hacen interpretaciones libres de colorido y del drapeado de los personajes o añaden ángeles, flores, aves locales, o incluso filacterias con texto de doctrina cifrada.<sup>9</sup>

Al proceder en la investigación histórica teniendo como base el concepto de traducción, resulta importante considerar que “...no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época. Justamente es en estas circunstancias donde participa el enfoque medial de las imágenes. En cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si sus temas son inmunes al tiempo.”<sup>10</sup> El concepto de traducción nos entrega, de este modo, la posibilidad de entender la interacción entre diversos medios en vínculo con la mediación entre diferentes culturas. Desde este enfoque, la pintura colonial andina no debe ser considerada una versión pormenorizada de la pintura europea, pues responde a una codificación visual determinada por los contactos,

<sup>9</sup> Mujica Pinilla, R. “Arte e identidad: las raíces del barroco peruano”. *El Barroco Peruano I*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003, pág. 18.

<sup>10</sup> Belting, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007, pág. 27.



enseñanzas e innovaciones artísticas y las dinámicas culturales de su época<sup>11</sup>. Con respecto a las relaciones entre grabados y pinturas, “puede existir un punto de partida en un oscuro grabado de ilustración de un libro religioso o de un manual de armas poco difundido. Pero lo importante es qué sucede con esos modelos anodinos que son reelaborados formalmente al pasar de grabado a pintura al óleo, son transformados en su significación simbólica y difundidos en decenas de ejemplares<sup>12</sup>.

Los grabados calcográficos por medio de los cuales se compuso la serie del MHN fueron realizados por el grabador Romeyn de Hooghe a partir de la composición del capitán ingeniero Juan de Ledesma para los tres tomos de las Guerras de Flandes, publicados en 1682 (Fig. 1). A nivel de dibujo y composición los grabados se basaron en una serie de ilustraciones elaboradas por Franz Hogenberg para el libro *Sucesos de la historia de Europa* (1610), lo que no resulta extraño en el contexto europeo porque, contrario a lo que la historia del arte tradicional nos lleva a pensar, dentro de la producción visual europea era común la reutilización imágenes existentes como modelos para nuevas imágenes. Este hecho nos lleva a pensar que los grabados de De Hooghe y Ledesma tenían una función documental, pues en su realización decidieron utilizar una fuente más cercana a los hechos militares representados y que mostrara la topografía, estrategias y tácticas presentes en las antiguas batallas.

<sup>11</sup> Cfr. Báez, R. ET AL. Op. Cit.

La serie de pinturas no parece tener esa función documental, ya que al agrandar las figuras, llenar espacios importantes de la composición con humo y reducir el espacio dedicado al paisaje, la definición por planos y el orden que caracterizaba a los grabados, se pierde casi en su totalidad, impidiéndonos distinguir el desarrollo de las batallas (Fig. 2). Si bien a nivel iconográfico el conjunto de pinturas conserva los motivos e historias representadas en los grabados, los cambios a nivel de composición nos llevan a pensar que el significado de estas obras en el contexto chileno colonial fue principalmente alegórico. La Capitanía General de Chile fue, desde su descubrimiento, una región compleja a nivel militar por la resistencia mapuche frente al dominio español. Según varios cronistas de la época, Chile fue el Flandes indiano del Imperio, y esto no sólo por la Guerra de Arauco, o los constantes ataques por vía marítima emprendidos por ingleses y holandeses, sino que también porque a la región llegaron gran cantidad de tercios españoles. La memoria virreinal andina conservaba el recuerdo de esos militares “a la hechura de Alejandro” que habían intervenido en la implementación de la política de los Austria en el virreinato, y es muy posible que durante el s. XVIII, con la llegada de los borbones al trono de España y el ascenso de Isabel de Farnesio como reina consorte, la historia de Alejandro Farnesio renaciera como una forma de insertar la memoria de la región dentro de un nuevo contexto político.

<sup>12</sup> Stastny, F. Estudios de arte colonial. Lima, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pág. 341.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Hoy *Las Glorias de Alejandro Farnesio* se encuentran ubicadas en una institución museal que da importancia a sus objetos y obras como partes de la memoria histórica nacional. El lugar de estas pinturas dentro de nuestro inventario nacional de objetos y las formas en que desde el Museo Histórico se han difundido estas representaciones, terminaron por revelar un interesante aspecto de ellas. Durante el año 2016, la caricaturista Maliki (Marcela Trujillo), desarrolló un taller de *comics* que tenía como inspiración las pinturas sobre Alejandro Farnesio (Fig. 3). Las relaciones imagen-texto, lo alejadas que se encontraban de la representación naturalista y el tema épico que exponían, les permitían ser relacionadas fácilmente con las hoy populares historietas. En base a esta experiencia, nos preguntamos si esa forma de abordar los aspectos estéticos y temáticos de la serie de pinturas sólo fue una estrategia actual para traer al presente imágenes cuyos modos de representación e interpretación se encontraban distanciados definitivamente de los nuestros, fosilizados en un pasado del que sólo podemos dar cuenta por medio de analogías. Creemos que no, “una obra puede detenernos en seco, por así decirlo, e insistir en que reconozcamos una forma de percepción que difiere de la del contexto en el que aparece”<sup>13</sup>. Desvinculadas de los relatos tradicionales y las instituciones que les dan sentido, las obras pueden comenzar a formar parte de la “historia vivida”. El potencial político de la historiografía del arte es el de contar esas nuevas historias.

<sup>13</sup> Moxey, K. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona-Buenos Aires Sans Soleil, 2015, pág. 28.

- ACUÑA, C. *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- ALEGRÍA, L. *La invención de patrimonio en el discurso y obra de Benjamín Vicuña Mackenna: la Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del Santa Lucía*. Informes. Chile, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial, DIBAM, 2005.
- BÁEZ, R. et al. *De Flandes a los Andes: aproximaciones a la producción, uso y circulación de la serie de pinturas Las Glorias de Alejandro Farnesio*. Informes. Chile, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial, DIBAM, 2005. DOC NO PUBLICADO.
- BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- CRUZ DE AMENÁBAR, I. *La cultura escrita en Chile 1650-1820*. Libros y bibliotecas. Historia n° 24, 1989.
- MOXEY, K. *El tiempo de lo visual*. La imagen en la historia. Barcelona-Buenos Aires Sans Soleil, 2015.
- MUJICA PINILLA, R. *Arte e identidad: las raíces del barroco peruano*. El Barroco Peruano I. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El museo pictórico, y escala óptica*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1795.
- VICUÑA MACKENNA, B. *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*. Chile, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1875.

STASTNY, F. *Estudios de arte colonial*. Lima, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.

## IMÁGENES



**FIG. 1 - Fiestas triunphales que París hizo a Alejandro Farnese.** Anónimo del s. XVIII atribuido a la escuela cuzqueña.





**FIG. 02 - Victoria de Lepanto.** Anónimo del s. XVIII atribuido a la escuela cuzqueña.



**FIG. 03 - (comparación) Victoria de Lepanto.** Romeyn de Hooghe, 1681. En Primera década de las guerras de Flandes, Famiano Estrada, 1682.



**FIG. 04** - Alejandro Farnesio en su caballo. Maliki, 2016.





## Políticas de la Corona y políticas locales: Tradiciones visuales inmaculistas en el ambiente franciscano (Santiago de Chile, siglos XVII-XVIII)

### RESUMEN

Este trabajo aborda el culto mariano de la Inmaculada Concepción, una creencia que, paulatinamente, devino parte de las definiciones dogmáticas de la Iglesia. Se procurará demostrar de qué manera este culto, de enorme importancia política para la Corona española, se implantó en Santiago de Chile durante los siglos XVII y XVIII. Se analizará aquí el apoyo que esta ciudad otorgó a estas intenciones devotas y políticas de la Monarquía, revisando también las manifestaciones visuales inmaculistas presentes en el espacio franciscano o como soporte devoto en los espacios domésticos.

### ABSTRACT

*This paper addresses the cult that grew out of the belief in the Virgin Mary's Immaculate Conception, which gradually became one of the Catholic Church's core dogmatic tenets. The piece attempts to show the way in which such a cult, whose political importance for the Hispanic Crown cannot be overstated, was definitely established in Santiago de Chile over the XVIIth and XVIIIth centuries. An analysis of the support that this peripheral city lent to the Crown's pious and political intentions is outlined, paying special attention to the immaculist visual productions that crowd the Franciscan devotional areas, as well as some domestic spaces.*

**Josefina Schenke**

Historiadora del Arte  
Profesora Asistente, Facultad de Artes Liberales  
Universidad Adolfo Ibáñez - Santiago de Chile.

La Virgen de la Purísima Concepción fue una devoción de primera importancia para el templo de San Francisco de Santiago. Las advocaciones de la Soledad y de la Purísima se reunían material y simbólicamente en el convento de San Francisco en el altar de la Purísima Concepción que era, a su vez, la sede de la Cofradía de la Soledad, donde se enterraban sus cofrades. Por lo tanto, la fiesta de la Inmaculada era también la celebración de la Cofradía de la Soledad<sup>1</sup>. Según Alonso de Ovalle, la mentada cofradía estaba compuesta “de españoles”, es decir, convocaba a hombres y mujeres de la elite criolla. El cronista de la Compañía de Jesús describe su procesión como “de las más antiguas de Santiago y absolutamente la mejor”<sup>2</sup>.

En primer lugar, daremos cuenta de la defensa de la devoción de la Inmaculada que ejerce la monarquía española y su difusión devota y política en Santiago de Chile. A continuación, describiremos la importancia de la devoción de la Inmaculada expresada visualmente en la iglesia y el convento de San Francisco de Santiago, explicando las posibles razones del éxito de esta devoción.

<sup>1</sup> No podemos entrar en detalle aquí en los interesantes vínculos devotos entre ambas devociones. Otro artículo en preparación abordará esta temática, así como la difusión del culto inmaculista en otros centros de culto de Santiago durante los siglos XVII y XVIII.

<sup>2</sup> Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús* [1646], en Colección de

## LA DEFENSA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN POR PARTE DE LA CORONA ESPAÑOLA: DEVOCIÓN Y POLÍTICA

La Inmaculada Concepción es la creencia según la cual la Virgen María, madre de Jesucristo, fue concebida sin pecado original, es decir inmaculada, pura, sin la mancha que hereda toda la humanidad como descendiente de Adán y Eva. Sin ser un dogma de la Iglesia hasta 1854, esta tradición encarnó desde muy temprano una creencia común al mundo cristiano, reactivo ante la idea de que el vientre matriz del Mesías estuviese contaminado por el pecado. El Capítulo General de Pisa de la recién aprobada orden franciscana, realizado en 1263, mandó que la fiesta en honor a esta creencia se celebrara en todos los conventos de la orden. De este modo, los discípulos de Asís encarnaron, desde un comienzo, la causa inmaculista. Una polémica por esta cuestión teológica enfrentó más tarde a franciscanos y dominicos: los primeros siguieron a Duns Scoto, defensor de la concepción sin mancha, mientras los segundos se manifestaron contrarios a esta idea, entre ellos, Tomás de Aquino<sup>3</sup>.

En España, la primera cofradía de la Inmaculada data de 1250, pero a partir del siglo XIV comenzaron a fundarse otras por todo el territorio hispano, peninsular y americano.

Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional, Santiago de Chile: Imprenta Ercilla, 1888, tomo I, pág. 290.

<sup>3</sup> Cfr. Mir y Noguera, J., *La Inmaculada Concepción*, Editorial Sáenz de Jubera: Madrid, 1905.

La proliferación de estas asociaciones comenzó en el siglo XVI y su apogeo culminó durante el XVII, coincidiendo con los esfuerzos de la Corona española por hacer de esta creencia un dogma papal<sup>4</sup>. Sixto IV (1471-1484) fue el primer papa que elaboró bulas relativas a la Inmaculada Concepción: *Cum praeclsa*, en 1476, y, *Grave nimis*, en 1483. Estos documentos son aquellos que los posteriores pontífices y el Concilio de Trento citarían más tarde en referencia al tema.

Durante los primeros años del siglo XVII, los franciscanos españoles redoblaron sus esfuerzos por convertir esta creencia local en un dogma universal. El interés de los hermanos menores por defender esta causa es fácil de comprender porque se trataba de una advocación fundante de la sensibilidad franciscana. Menos evidentes son las razones del apoyo que la corona española otorgó al inmaculismo desde fines del XVI y comienzos del XVII. Este apoyo se tradujo en dos vías:

On one hand, vast public celebrations were organized to stir public enthusiasm for the doctrine; on the other hand, the personal attention of the Spanish king was enlisted in negotiating the matter with the papacy. Spanish art during the reign of Philip III offers a number of examples of art both as a mean of propagandizing the cult of the Immaculate Conception

and as a reflection of the intense personal devotion of the prime movers of the cause<sup>5</sup>.

Tanto Carlos V como Felipe II no incidieron demasiado en el asunto de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción, seguramente para evitar mayores conflictos con los protestantes. Con Felipe III, la aprobación papal de esta creencia se volvió, en cambio, un asunto de Estado, por el interés devoto de un rey que fue apodado “el Piadoso”, pero principalmente por el rédito político que suponía para la monarquía hispana ver aprobada por el Vaticano la concepción ‘sin mácula’ de la Virgen:

Tener el favor papal en lo concerniente a cuestiones internacionales otorgaba una reputación reconocida en materia diplomática. Este es el caso concreto del asunto inmaculista. Conseguir que una devoción tan propiamente española como ésta llegase a rango de dogma de fe, suponía algo más que una disquisición religiosa. Al tomarse como un punto de política de estado, que implicaba al rey, diplomáticos, legados, clero y pueblo, el prestigio de España estaba en juego<sup>6</sup>.

En 1615, se desataron los llamados “sucesos inmaculistas de Sevilla”. Los primeros alborotos se debieron a un sermón en contra de la creencia de la Inmaculada

<sup>4</sup> Labarga, F., “El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, (Navarra), 2004, n°13, págs. 23-44.

<sup>5</sup> Stratton, S.V., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 67.

<sup>6</sup> Peinado Guzmán, J.A., “The Spanish Monarchy and the Dogma of the Immaculate Conception: Fervor, Diplomacy and Efforts in Favour of his Proclamation in the Modern Age”, *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada* (Granada), n°40, 2014, pág. 254.

Concepción de María predicado en Córdoba por un dominico en 1612. A esta plática le sucedió otra similar en 1613, por el también dominico Cristóbal de Torres. El escándalo que provocaron estas prédicas produjo una multiplicación de fiestas, procesiones y actos de desagravio a lo largo de ese año y el siguiente en Granada. Desde principios de 1615, el fervor inmaculista impregnó Sevilla, y el cabildo de la catedral escribió al arzobispado constatando la extensión popular de esta devoción y solicitando la “celebración solemne de la fiesta de la Limpia Concepción de Nuestra Señora”<sup>7</sup>.

Desde 1616 comenzaron las gestiones diplomáticas de Felipe III. Presionado por los inmaculistas sevillanos, buscaba lograr transformar la creencia en la Purísima en verdad de fe. Tras varias delegaciones diplomáticas, el papa Paulo V publicó en septiembre de 1617 el decreto *Sanctissimus Dominus noster*, donde se repetía, como en documentos anteriores, que el asunto quedaría en iguales términos mientras la Iglesia no se pronunciase oficialmente, y, sin embargo, ordenaba silencio público a quienes sostuvieran que María había sido concebida en pecado original. A pesar de la desilusión real por la deflacionaria declaración papal, el pueblo español interpretó el texto

como un triunfo para el inmaculismo, y lo festejó en Burgos, Córdoba y, sobre todo, en Sevilla<sup>8</sup>.

El activismo de la Corona española permitió que la imagen de la Virgen Inmaculada se difundiera intensamente a partir del siglo XVII. El término “Inmaculada Concepción” es una metonimia que designa la Virgen María por una de las características que la definen. De este modo “Purísima”, “Limpia Concepción”, “Inmaculada”, “*Tota pulchra*” y “Concepción” a secas son expresiones que designan a la Madre de Dios bajo el mismo criterio devoto. Lo mismo sucede con las imágenes llamadas de acuerdo a esta advocación. Sin embargo, la iconografía de la Concepción Inmaculada no apareció hasta el último cuarto del siglo XV<sup>9</sup>, cuando surgió una representación novedosa del tema: La Virgen Inmaculada descendiendo a la tierra posada sobre la luna, coronada de estrellas, con los brazos abiertos como orante o cruzados sobre el pecho. Además, se la representó rodeada de los símbolos de las Letanías, que constituyen su “escudo de armas” (*Arma Virginis*)<sup>10</sup>. Esta imagen, inspirada del *Cantar de los Cantares* y del *Apocalipsis*, se difundió como prototipo de la Inmaculada Concepción, que se liberaría de las Letanías a partir del siglo XVII, como veremos en uno de los ejemplares franciscanos conservados en Santiago.

<sup>7</sup> *Ibid*: págs. 255-256.

<sup>8</sup> *Ibid*: pág. 260.

<sup>9</sup> En la Iglesia Oriental y en las primeras representaciones del tema en Occidente, se lo representaba con un beso entre Santa Ana y San Joaquín (los padres de María, hasta entonces infértiles) bajo la Puerta Dorada de la muralla que rodeaba Jerusalén. Esta imagen, extraída de los Evangelios apócrifos, alude a la concepción *ex osculo* (mediante un beso en los labios), y no de modo natural (*ex*

*coito*). Un ejemplo representativo de esta representación en el arte occidental es uno de los frescos de la Capilla Scrovegni (las Arenas, Padua), por el Giotto (1303-1306), que sigue el modelo de la tipología de la Iglesia de Oriente. Cfr. Réau, L., *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, págs. 85-86.

<sup>10</sup> *Ibid*.



## ECOS DE LA DEVOCIÓN ESPAÑOLA Y DE LAS DECISIONES DE LOS MONARCAS ESPAÑOLES EN SANTIAGO DE CHILE

En España, la defensa de la Inmaculada estuvo guiada, principalmente, por franciscanos y jesuitas contra dominicos. En Nueva España recayó esencialmente sobre los jesuitas y su verdadero auge comenzó en 1646, cuando la Compañía fundó la Congregación de la Purísima Concepción en el Colegio de San Pedro y San Pablo en Ciudad de México<sup>11</sup>. En cuanto al Virreinato del Perú, el II Concilio de Lima (1567) estableció la fiesta de la Inmaculada como una de las cuatro celebraciones solemnes marianas<sup>12</sup>. En 1592, el Ritual de la Iglesia Metropolitana de Lima incluyó las llamadas “letanías peruanas”, una de cuyas invocaciones era “*per Inmaculatam Conceptionem tuam, libera nos Domine*”, que luego se completaba con el “*Mater purissima*”<sup>13</sup>.

En Santiago, la rama femenina de la regla agustina creó, en 1574, el monasterio de la “Limpia Concepción de la regla de San Agustín”, que fue confirmado en 1576. Siguiendo la pista de esta prematura devoción a la Inmaculada en Santiago, la primera congregación mariana

que fundaron los jesuitas en Santiago fue la de la Concepción Purísima, durante la última década del siglo XVII, instituida para los alumnos<sup>14</sup>.

El 16 de noviembre de 1618, el Cabildo de Santiago instauró el día de la Limpia Concepción como fiesta de tabla para el 8 de diciembre. Dos días más tarde, en sintonía con las celebraciones y con el decreto *Sanctissimus Dominus noster* dictado por el papa Paulo V en septiembre de 1617 y celebrado en España por los inmaculistas, el Cabildo acordó

que se pregone la dicha festividad el miércoles que viene y se ponga un cartel y premio para quien mejor glosare (...) Han de colgar el día de la festividad toda la plaza y la iglesia en la cual se ha de hacer el juramento que en la dicha razón han hecho en las demás ciudades. Y el hacer las dichas fiestas y las más que pudieren se remite al señor general don Gonzalo de los Ríos corregidor y a los señores alcaldes ordinarios para que se jueguen toros y cañas y así mismo salgan las compañías del número y los naturales vengán a bailar el día de la dicha festividad<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. Castillo Oreja, M.A., y Gordo Peláez, L.J., “Versos e imágenes: culto y devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México”, *Anales de Historia del Arte*, (México), n°1 (extra), 2008, 307-340.

<sup>12</sup> Cfr. Vargas Ugarte, R. (ed.), *Iglesia Católica. Concilio de Lima (1551-1772): Concilios Limenses*, Lima: Tipografía Peruana, 3 volúmenes., 1951-1954. Parte I, n°66, y Parte II, n°9; el III Concilio lo ratificó, Acción IV, cap. 11.

<sup>13</sup> Tales letanías fueron aprobadas por el III Concilio de Lima y su rezo se anteponía al de las letanías lauretanas. Campos y Fernández de Sevilla, J., “Fiestas en honor de la Inmaculada Concepción organizadas por la Universidad de Lima en 1619”, *Revista Peruana de Historia de la Iglesia* (Lima), n°13, 2011, pág. 207.

<sup>14</sup> De acuerdo a los dos principales historiadores de la Compañía de Jesús en Chile, Enrich y Hanisch, la Congregación de la Concepción Purísima se habría fundado antes de 1600 y a mediados de 1594, respectivamente. Enrich, F., *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal, 1891, tomo I, págs. 29-30 y Hanisch, W., *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Buenos Aires: Ediciones Francisco de Aguirre, 1974, pág. 75.

<sup>15</sup> Actas del Cabildo de Santiago (en adelante, ACS), 16 de noviembre de 1618 y Archivo del Arzobispado de Santiago, Fondo Secretaría (en adelante, AAS.FS), vol.57, fs.119-119v.



Esta importante celebración seguía la ordenanza de Felipe III, quien así demostraba al pontífice romano la expansión de esta creencia en todos los confines de su reino.

Felipe IV, rey desde 1621, continuó con la tarea de la definición papal acerca de este asunto. Por orden real, en 1655, el Cabildo de Santiago acordó “prometer con juramento que la ciudad defienda, como en todas las otras ciudades de la cristiandad, la limpieza de la limpia concepción de la Virgen”. Tras los reiterados esfuerzos de la Corona –tanto en la España ibérica como virreinal- la Bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, de Alejandro VII (1661), consignó la creencia en la Inmaculada Concepción. Tres años más tarde, el 2 de julio de 1664, se logró para España y las Indias que la festividad de la Concepción incorporase el rezo con octava, vigilia y ayuno. Esto haría que la generalización del culto de la Purísima en Santiago se fijara en 1667, cuando el Cabildo de Santiago instauró la fiesta de la Inmaculada<sup>16</sup>.

La Corona española no cejó en sus intentos por hacer de la creencia un dogma. En 1760, Clemente XIII, por petición del Rey de España, dictó la bula que autorizó el patronato, culto y rezo a esta advocación. En consecuencia, por Real Decreto del 18 de enero de 1761, el rey Carlos III proclamó

la Inmaculada Concepción “por singular y universal Patrona y Abogada de todos mis reinos de España y los de las Indias y demás dominios y señoríos de esta monarquía”<sup>17</sup>. A partir de 1762, la devoción a la Inmaculada adquirió carácter oficial. Una carta del Rey al Cabildo de Santiago, fechada en 10 de mayo de 1762 reproduce el decreto que manda se rece el oficio de la Inmaculada Concepción cada sábado y que se extienda a todo el clero regular y secular, y no solo a los franciscanos:

A instancias del ardiente celo, y especial devoción que profeso al misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora la Virgen María, patrona principal de mis reinos y Señoríos, <el papa Clemente XIII> se sirvió de conceder la gracia de que el Oficio, y Misa de esta Soberana Señora, que reza la Religión Franciscana, fuese extensivo en ellos a todo el clero Secular, y Regular, y deseando (...) que el mismo Oficio se pueda rezar en todos mis dominios los sábados de cada semana (...) y que en las Letanías llamadas Lauretanas se añada después del versículo *Intemerata* el de *Mater Immaculata*”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> ACS, 9 de enero de 1655 y 29 de julio de 1667.

<sup>17</sup> La bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, promulgada por Alejandro VII (1661), estipulaba “Existe un antiguo y piadoso sentir de los fieles de Cristo hacia su madre beatísima, la Virgen María, según el cual el alma de ella fue preservada inmune de la mancha del pecado original en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, por especial gracia y privilegio de Dios, en vista de los méritos de Jesucristo Hijo suyo, Redentor del género humano y en es este sentido dan culto y celebran con solemne rito la festividad de su concepción; y el número de ellos ha crecido de modo que (...) ya casi todos los católicos la abrazan”. Esta creencia fue transformada en dogma en 1854 por el papa Pío IX en su bula *Ineffabilis Deus*: “Declaramos, proclamamos y definimos que la doctrina que sostiene que la

beatísima Virgen María fue preservada de toda mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Cristo Jesús Salvador del género humano, *está revelada por Dios* y debe ser por tanto firme y constantemente creída por todos los fieles”. (Cfr. Denzinger, H., *El magisterio de la Iglesia*, Editorial Herder: Barcelona, 1962, pág. 297 y págs. 385-386, respectivamente). Subrayamos aquí que el énfasis pontifical de 1661 estuvo puesto en que esta creencia se basaba en una “*practica della Chiesa*”, mientras que la bula de 1854 considera la Inmaculada Concepción como una doctrina “revelada por Dios”.

<sup>18</sup> AAS.FS, vol.90 Cédulas reales, 1766-1776, f.101.

En mayo de 1788, por medio de una cédula, el rey, enterado de que el oficio a la Inmaculada no se celebraba en todas las iglesias de su reino, insistía en que “diocesanos como regulares guarden, cumplan y executen, y hagan guardar, cumplir y executar, la referida mi real determinación por ser así mi voluntad”<sup>19</sup>. En octubre de 1788, el gobernador Ambrosio O’Higgins respondió al Rey

que en este Reino todos los Sacerdotes así seculares como regulares usan el oficio y misa particular concedido al Misterio de la Purísima Concepción, a excepción únicamente de la Religión de Predicadores y a efecto de que lo tenga lo que su Majestad manda en esta parte se ha de servir vuestra señoría mandar se pase al devoto Padre Provincial de esta religión testimonio autorizado de la precitada Real Cédula para que en su cumplimiento haga que todos los religiosos de su Orden y en todos los Conventos de su Provincia se rece el oficio y misa concedida a la enunciada festividad<sup>20</sup>.

Desde entonces, la orden de predicadores se vio obligada a rendir honores a la devoción de la Inmaculada, a pesar de oponerse desde un punto de vista teológico a esta creencia.

<sup>19</sup> Archivo Provincial de Santo Domingo en Chile (en adelante, APSD), vol.06/B-1, Libro con copia de documentos históricos, 1728-1809 (Libro copiador con índice).

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Ramírez Rivera, H.R., “Contribución al estudio de la historia cultural de Chile: el manuscrito inédito del Libro Ynventario General de Todas las Oficinas del Convento Grande Franciscano de Nuestra Señora del Socorro de Santiago (1752

## INVASIÓN CULTURAL Y VISUAL DE LA PURÍSIMA EN LA IGLESIA FRANCISCANA Y DIFUSIÓN DOMÉSTICA DEL CULTO

La promoción monárquica del culto de la Purísima tuvo efectos directos en la difusión de la imagen devota en la iglesia y convento de San Francisco de Santiago. Un inventario iniciado en 1752<sup>21</sup>, demuestra cómo la Cofradía de la Limpia Concepción de la Soledad ocupó visual y culturalmente el espacio de la iglesia conventual más allá del recinto que le era propio, mediante la instalación de imágenes de su propiedad en distintos lugares del templo franciscano.

En efecto, este inventario registra una multiplicidad de imágenes de la Inmaculada Concepción situadas en distintos lugares del templo. En el coro, para 1752, se situaba “una (imagen) de la Purísima de bulto que sirve en el mismo facistol” (el inventario de 1773 precisa “chiquita”); y en la capilla (no se especifica cuál), existía “una ymagen de bulto de la Concepción en la puerta”. También se da cuenta, entre los lienzos del *De Profundis*, “un lienzo de Nuestra señora de la Concepción de dos barras” y “otro de Nuestra Señora de la Concepción de abara, dorado el marco”<sup>22</sup>.

Por otra parte, la devoción de la Inmaculada expandió una influencia visual por todo el templo franciscano, lo que

y 1773; 1822)”, *Anuario de la Historia de la Iglesia en Chile*, (Santiago de Chile), 1ª parte, n°18, 2000, pág. 203.

<sup>22</sup> *Ibid.* El “de profundis” era una sala previa al refectorio, donde se solía recitar el salmo 129: “*De profundis clamavit ad te, Domine*” (Desde lo más profundo te llamo a ti, Señor).

es prueba tanto del carácter tutelar de esta advocación para los franciscanos, como de la intensa promoción de su culto entre los feligreses cercanos a la orden. Tres pinturas actualmente conservadas en el convento de San Francisco son testigos de esta presencia visual: Una *Inmaculada entre San José y San Francisco*; la *Inmaculada entre San Francisco y Santa Rosa de Viterbo*, y la *Virgen Purísima*. De acuerdo a Mebold, la primera sería un anónimo cuzqueño de entre 1770 y 1800; la segunda provendría del Alto Perú, fechada entre los siglos XVII y XVIII, y la tercera correspondería a una factura potosina del siglo XVIII<sup>23</sup>. Todas ostentan un formato importante de, al menos, 1,80 de alto. Las dos primeras pinturas incluyen las letanías de la Virgen y dos santos, mientras la tercera está desprovista de letanías.

Nos parece que este último lienzo, de la *Virgen Purísima*, podría tratarse de aquella parcamente descrita en el inventario antes citado de la pintura que presidía una serie de lienzos dedicados a la *Tota Pulchra*: “Primeramente, de la Virgen de la Purísima Concepción con su velo y cielo de raso”<sup>24</sup>. Su iconografía, libre ya de las letanías marianas, correspondería también al tipo de Inmaculada en boga a partir del siglo XVII.

Esta profusión de la imagen de la Inmaculada muestra el interés dogmático de la devoción para los

franciscanos. Otro personaje de la orden, que representa oblicuamente a la Inmaculada en la iglesia franciscana, es Duns Scotto, cuyas imágenes son inventariadas también en 1752: “dos lienzos del Subtil Doctor (Juan Duns) Escoto de dos varas y media; una cátedra tallada y dorada con su silla, y el Subtil Doctor labrado y pintado al espaldar”. Resulta interesante la presencia visual de este teólogo, que no es santo de la Iglesia y sólo es beatificado durante el siglo XX (1991). Llamado “subtil” por el rigor y la fineza de su pensamiento, sostiene la tesis inmaculista en la Universidad de París en 1307. A diferencia de San Buenaventura, no se trata de un maestro espiritual, sino de un teólogo de gran importancia para el pensamiento escolástico y una figura central en el acervo intelectual franciscano. Es este rol intelectual que cumple en la orden mendicante y su notoria defensa de la idea de la Virgen concebida sin pecado lo que justifica el lugar de privilegio de sus dos lienzos (cuya ubicación no se especifica), así como de un tercero en el respaldo de la cátedra, silla monumental reservada al obispo<sup>25</sup>. Es evidente la intención persuasiva de situar al sabio inmaculista a un costado del lugar destinado a la máxima autoridad local de la Iglesia.

Es posible afirmar que, pese a la importancia “oficial” de la Virgen del Socorro franciscana a nivel local, el

<sup>23</sup> Las cronologías y proveniencias corresponden al estudio de Mebold K., L., *Catálogo de pintura colonial en Chile. Convento Museo San Francisco*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010, vol. I, pág. 390, vol. II, págs. 52 y 110, respectivamente. Nos parece, eso sí, que, en la segunda pintura, el santo que acompaña a Santa Rosa de Viterbo no es San Francisco, sino San Pedro de Alcántara, por el cráneo que porta en su mano izquierda. Canonizado en 1670, podría tratarse de una pintura fechada en 1680, por ejemplo.

<sup>24</sup> Ramírez Rivera, H.R., *ibid.*

<sup>25</sup> Ver Iturriaga Carrasco, R., *El Sutil Doctor fray Juan Duns Scoto y su doctrina teológica en Chile*, Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, nº19, 1991. El autor cita el *Commentaria phylosophica ad mentem doctoris subtilissimi patris fratris Joannis Duns Scoti (...)*, un manuscrito de 1687 de fray Francisco de Morales dedicado al pensamiento teológico escotista y conservado en el Archivo Franciscano de Santiago, lo que demuestra la importancia de Duns Scoto para los franciscanos locales de la época.

verdadero culto mariano de la orden en Santiago durante el siglo XVIII parece ser la Inmaculada, como lo revela la importancia de su capilla, la multiplicación de su imagen en el templo, y la presencia de imágenes de la cofradía en el lugar del altar mayor dedicado a esta advocación. Esta misma importancia de la Inmaculada por sobre la Virgen del Socorro en las devociones marianas franciscanas se ve reflejada en la comparación de la presencia de ambas advocaciones en los inventarios de los bienes de difuntos de Santiago. La escasa presencia doméstica de imágenes de la Virgen del Socorro contrasta con la profusa presencia en inventarios privados del culto de la Inmaculada durante fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. Se describen todo tipo de objetos devotos con la representación de la Señora de la Limpia Concepción, lienzos, láminas, bultos y joyas. Por ejemplo, variados “lienzos con marco dorado”, “lienzos de cuerpo entero”, “joyas de oro esmaltado” e “imagen de oro” (de pequeñas dimensiones); láminas “con moldura negra y contornos de plata” e imágenes “de bulto con su peaña”<sup>26</sup>. Para fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la Inmaculada sigue siendo una advocación muy común en el ámbito doméstico; sólo los materiales en los que se realizan sus imágenes se sofistican –es el caso, por ejemplo, de una “lámina de la purísima con molduras de cristal” o una “purísima de piedra de huamanga con corona de plata”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Constancia de dote de Juana del Pozo (ANH.ES, 1690, vol.363, f.398); Testamento Jacinta Marful y Gago (Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Escribanos de Santiago (en adelante, ANH.ES), 1693, vol.368, fs.373-379v); Inventario de bienes Miguel de Silva, (ANH.ES, 1691, vol.396, fs.1v-4); Inventario de bienes de María de Vera (ANH.ES, 1693, vol.397, fs.103-103v); Inventario de

Las razones de esta profusión de la Inmaculada pueden ser variadas. La primera que podría aducirse es la popularidad de la advocación en todo el Reino y los virreynatos, promocionada por la Corona misma. Esta “popularidad”, espontánea o inducida, habría hecho que su imagen fuera más frecuentemente reproducida y, por lo tanto, resultase más accesible a la demanda.

Por otra parte, a diferencia de la Virgen del Socorro –cuya imagen local en la iglesia franciscana contrasta con el tipo del Socorro universal–, la iconografía de la Inmaculada, aunque reciente, es inmediatamente reconocible y difundida en los territorios españoles. Esta inmediatez del significado de su representación podría haberla hecho también más atractiva para el consumo interno en Santiago. Por último, su importancia en el seno de la iglesia franciscana de la ciudad, así como la importancia de su cofradía, pudieron estimular el culto a la Inmaculada a nivel doméstico.

bienes de Iñigo de Ozoeta (ANH.ES, 1696, vol.401, f.108); e Inventario de bienes de María de Oroetía (ANH.ES, 1702, vol.410, f.258).

<sup>27</sup> Inventario de bienes de Justo Salinas (ANH.ES, 1796, vol.944, f.166); Inventario de bienes de Matías Mujica ANH, Registro Notarial, Santiago (en adelante, ANH.RNS), 1810, vol.35, f.349).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias / Impresas

ALONSO DE OVALLE, Histórica *Relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús* [1646], en *Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*, Santiago de Chile: Imprenta Ercilla, 1888.

DENZINGER, H. (ed.), *El magisterio de la Iglesia*, Editorial Herder: Barcelona, 1962.

MEDINA, J.T. (ed.), *Actas del Cabildo de Santiago*, Colección Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la Historia Nacional, Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1897-1933.

RAMÍREZ RIVERA, H.R., *Contribución al estudio de la historia cultural de Chile: el manuscrito inédito del Libro Ynventario General de Todas las Officinas del Convento Grande Franciscano de Nuestra Señora del Socorro de Santiago (1752 y 1773; 1822)*, Anuario de la Historia de la Iglesia en Chile, (Santiago de Chile), 1ª parte, nº18, 2000.

VARGAS UGARTE, R. (ed.), *Iglesia Católica. Concilio de Lima (1551-1772): Concilios Limenses*, Lima: Tipografía Peruana, 3 volúmenes, 1951 – 1954.

### Fuentes primarias / No impresas

ARCHIVO NACIONAL HISTÓRICO DE CHILE

Fondo Escribanos de Santiago (ANH.ES).

Registro Notarial, Santiago (ANH.RNS).

ARCHIVO DEL ARZOBISPADO DE SANTIAGO

Fondo Secretaría (AAS.FS)

ARCHIVO PROVINCIAL DE SANTO DOMINGO EN CHILE (APSD).

### Fuentes secundarias

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J., *Fiestas en honor de la Inmaculada Concepción organizadas por la Universidad de Lima en 1619*, Revista Peruana de Historia de la Iglesia (Lima), nº13, 2011.

CASTILLO OREJA, M.A., y Gordo Peláez, L.J., *Versos e imágenes: culto y devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas*, México, Anales de Historia del Arte, (México), nº1 (extra), 2008.

ENRICH, F., *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal, tomo I, 1891.

HANISCH, W., *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Buenos Aires: Ediciones Francisco de Aguirre, 1974.

ITURRIAGA CARRASCO, R., *El Sutil Doctor fray Juan Duns Scoto y su doctrina teológica en Chile*, Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, nº19, 1991.

LABARGA, F., *El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas*, Anuario de Historia de la Iglesia, (Navarra), nº13, 2004.

MEBOLD K., L., *Catálogo de pintura colonial en Chile. Convento Museo San Francisco*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, vol. I y vol. II, 2010.

MIR Y NOGUERA, J., *La Inmaculada Concepción*, Editorial Sáenz de Jubera: Madrid, 1905.



PEINADO GUZMÁN, J.A., *The Spanish Monarchy and the Dogma of the Immaculate Conception: Fervor, Diplomacy and Efforts in Favour of his Proclamation in the Modern Age*, Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada (Granada), nº40, 2014.

RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

STRATTON, S.V., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.



## Sobre as Criaturas Vomitadeiras: Estudo dos Remanescentes de Grotesca no Mundo Luso-Brasileiro no Período Colonial

### RESUMO

As fontes construídas nos povoados mineiros durante o século XVIII formam um conjunto importante para o estudo dos remanescentes de grotesca no mundo luso-brasileiro. Permitem um aprofundamento sobre o uso de mascarões na decoração do mobiliário hidráulico como forma de demonstração do poder simbólico exercido pelas câmaras e irmandades leigas no período colonial. Criaturas imaginárias que ao regurgitar a água impunham novos usos aos lugares de aglomeração para sua coleta através dos ritos de purificação, bem como colocavam os cidadãos em contato com um universo que ordenava a vida através das metamorfoses de um mundo marcado profundamente pelo misticismo.

### ABSTRACT

*The fountains built in villages of Minas Gerais during the eighteenth century are important to be studied because they are Grotteschi's remaining examples of the Luso-Brazilian world. They permit deep understanding of the use of ornamental masks on fountains demonstrating the symbolic of the power exercised between elected officials and the general population in the colonial period. Imaginary creatures that spew water impose new uses to places where someone collected water through purification rites. This fact puts citizens in contact with the universe that puts order in their lives and a world marked by the mysticism.*

Este trabalho faz parte dos desdobramentos da minha pesquisa de doutorado em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP, bem como de um projeto de iniciação científica sob minha orientação, fomentado pela Universidade do Estado de Minas Gerais (Edital 07/2016 PIBIC/UEMG/FAPEMIG).

**Francislei Lima da Silva**

Doutorando em História da Arte  
IFCH/PPGHIST/UNICAMP.

Uma jovem aguadeira rompe os limites que separam o mundo real e faz despertar num espaço maravilhoso a criatura imaginária que vomita a água da fonte ao beijá-la. Essa água que sacia a sua sede e transborda pelas pedras até penetrar o chão na pintura “O beijo” de Monteiro França, é regurgitada por uma máscara

que encanta o fluxo místico e torna bebível o líquido cristalino.

Tal *criatura vomitadeira* poderia muito bem compor a enciclopédia de seres imaginários enunciados por Jorge Luis Borges, junto àqueles animais fantásticos desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo ou daqueles que cospem fogo<sup>1</sup>, por exemplo.



**FIG. 01 - O beijo da fonte.** Monteiro França. 1912. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>1</sup> Cfr. Borges, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



Nessa geografia dos sonhos, as máscaras criam uma atmosfera especial como se correspondessem a outro mundo, como afirma Mikhail Bakhtin. Segundo o autor,

o motivo da máscara (...) é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara (...) é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais (...); a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (...) É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco<sup>2</sup>.

Para abordarmos essa inter-relação entre realidade e imagem, lançamos mão de outros exemplos para enunciarmos melhor o jogo de encenação estabelecido através da máscara –, anatomia grotescamente moralizada dos órgãos, inversão do corpo místico, cabeça que obedece a metáforas de princípios éticos e teológico-políticos<sup>3</sup> da política católica no mundo luso-brasileiro.

Aproximando-se da fonte para abastecer suas vasilhas de água, mirava-se aquele ser híbrido, meio humano,

meio vegetal, que por sua boca expunha suas lições, abrindo os olhos do aguadeiro ao anotado, corrigindo-lhe o notado<sup>4</sup>. Sendo de extrema importância para esse exercício imaginativo mirarmos a gravura de Rugendas, costumeiramente usada de maneira ilustrativa, quando na realidade, documenta o que seria o movimento constante entorno das fontes públicas no período colonial como lugar de tensão, onde o *pathos* se revelava no alvoroço junto aos chafarizes, como na briga entre dois escravos contida por um guarda, enquanto tantas outras pessoas se aglomeram com suas vasilhas para enchê-las de água.

O encantamento da fonte se dá, justamente, nessa desordem que revela um mundo possível. As criaturas vomitadeiras manifestavam no período colonial uma inversão de regras que seguia a determinadas fórmulas para saciar a sede daqueles que comiam e bebiam das fontes<sup>5</sup>. Ao se aproximar das bicas de água se estabelecia uma relação com criaturas complexas, cujo entendimento não se encerrava nelas mesmas, mas no ato de vomitarem coisas maravilhosas, diferentemente do que já se disse sobre os mascarões, partindo da definição de Rafael Bluteau<sup>6</sup> de que essa cara ridícula estaria envolta pelo mesmo sentido que as

<sup>2</sup> Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999 p. 35.

<sup>3</sup> Cfr. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

<sup>4</sup> Ibid., p. 195.

<sup>5</sup> Muitas são as petições encontradas em arquivos e centros de documentação solicitando às câmaras das vilas mineiras ao longo de todo o século XVIII, solicitando obras de manutenção dos tanques e bicas para o bem daqueles que

comiam e bebiam das fontes. Do outro lado, os administradores coloniais, mediante tais temores, advertia à população: “Povo que vais beber, louva de boca cheia o Senado, porque tens sede e ele faz cessar a sede” (lema inscrito no frontispício do Chafariz dos Contos, construído pela Câmara de Vila Rica em 1745).

<sup>6</sup> Ver: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

gárgulas, postas ali para simplesmente afugentar algo ou alguém.

Aqueles que viam tais corpos monstruosos nos lugares demarcados no espaço citadino (em esquinas, pequenos recuos pelas ruas ou protegidas nas sacristias das igrejas) passavam a lidar com uma linguagem própria, de um espaço outro. Tais espaços possíveis e imaginários estavam ligados a recortes singulares de tempo – *heterotopias*, como ilhotas onde era possível se fazer uma experiência particular do tempo<sup>7</sup>. Michel Foucault esclarece que as heterotopias, esses lugares *outros*, “possuem sempre um sistema de abertura e fechamento que os isola em relação ao espaço circundante”<sup>8</sup>. Nesse caso, estando-se imerso nessa *heterotopia* para cumprir os ritos de purificação da água, sorvida ou usada nas abluções, a água não era apenas elemento essencial para uma purificação meio-religiosa e meio-higiênica. Antes, carregava em sua matéria os valores religiosos e naturalistas do homem naquele contexto cultural.

Caberia à ciência das *heterotopias*, dito por Foucault, a tarefa de enunciar as palavras e as coisas manifestas pela “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis”<sup>9</sup>. Sendo justamente aí que as criaturas vomitadeiras compõem as fontes, não como meros

ornamentos, mas como elementos estruturantes de um sistema significativa entre os sistemas da arquitetura que formam a cidade no período colonial.

O elemento água nos permitirá, portanto, acessar um universo poético sempre aberto à imaginação. Assim, desde os jardins renascentistas, inspirados nas grotescas que (re)aparecem no século XV, uma série de seres monstruosos passam a compor o repertório de uma decoração fantástica voltada para o jogo de metamorfoses, caro à cultura renascentista<sup>10</sup>. É importante salientar, também, que o vocabulário de motivos naturalistas de árvores, bem como formações rochosas em efeitos bizarros e a própria água, jorrando em cascatas ou simplesmente brotando de conchas rocalhas<sup>11</sup>, também se tornam temas de predileção em Portugal, muito por conta das pesquisas realizadas por humanistas como Francisco de Holanda em suas Antigalhas.

Gaston Bachelard sugere que no exercício da imaginação da matéria, a água não é uma substância que se bebe; mas uma substância que bebe<sup>12</sup>. Ela engole as fantasias daqueles que se aproximam de suas bicas, cumprindo a sua função de controle sobre o corpo e a matéria, poder exercido tanto pelo Estado quanto pela Igreja. “A água se oferece, pois, como um símbolo natural

<sup>7</sup> Cfr. FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

<sup>8</sup> Ibid, p. 26.

<sup>9</sup> Cfr. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

<sup>10</sup> Cfr. PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 261.

<sup>11</sup> Cfr. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>12</sup> Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 57.



para a pureza, dando sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação”<sup>13</sup>.

Uma psicologia ligada a modelos materiais que permitiram às instituições de poder o domínio sobre as fontes de água da cidade – dos lugares públicos de coleta de água – e do próprio corpo (o comer, o beber, o lavar-se). Tal domínio é reificado e desdobrado ao infinito por meio de imagens materiais: as criaturas vomitadeiras que ao regurgitar as águas, humanizam, engrandecem e tornam possíveis também os devaneios, sonhos, e pesadelos da água. O século XVIII estava, ainda, impregnado da sobrevivência de uma noção de mundo em que o cósmico, o social e o corporal se imbricavam numa totalidade viva e indivisível. Numa configuração moderna em que a vida material e corporal, a terra e o corpo na sua indissolúvel unidade, estavam evemerizados ao elevado, ao espiritual, ao ideal e ao abstrato<sup>14</sup>. É por esse motivo que os mascarões ocupam um lugar central na decoração dos espaços públicos de orientação simbólica do mundo colonial luso-brasileiro. Imagens monstruosas aproximadas da visão mitológica, que emitem fortemente a força da fonte, ritualizando cortes, limiares, desvios e os localizando<sup>15</sup>.

Em uma série de citações anacrônicas, a atração pelas criaturas em metamorfose levará tanto Sandro Botticelli a pintar a ninfa que se transforma em flora, no seu aparecimento da primavera (Florença, 1485), quanto dois artistas na contemporaneidade a compor um curioso

conjunto escultórico<sup>16</sup> em que o rei Juan Carlo de Espanha, molestado por uma líder sindical boliviana e ela por um cachorro, põe pela boca flores azuis que caem sobre capacetes enferrujados. Da mesma forma que no último caso, um ato estranho faz com que a beleza se manifeste nessa inversão, quando Vênus surge ao centro do quadro, do sopro de Zéfiro desabrocham da boca daquela figura feminina um festão de flores. Já muito revisitado pela historiografia da arte, o aparecimento da primavera de Vênus parece não ter sido percebido por esse jogo poético, pelo movimento sugerido através dessa chave interpretativa que vem nos revelando novas narrativas sobre a imagem da boca que devolve à realidade coisas possíveis e imaginárias.

Essa plasticidade evidente admite uma fácil adaptação a diferentes contextos e usos, justificando a proliferação das máscaras tanto em termos de territorialidade quanto de temporalidade, sendo encontrados exemplares em praticamente toda a minas colonial, até meados do século XIX. A (re)visitação feita pelo MASP em 2016 da mostra “A mão do povo brasileiro”, exibiu, por exemplo, dentre os numerosos objetos da cultural material brasileira, uma pia batismal<sup>17</sup> em arenito esculpida em Minas Gerais. Se antes vomitavam fitas, tecidos, folhagens e festões, como aqueles encontrados nos templos de Catas Altas, Sabará, Tiradentes e no distrito de Raposos, passam a regurgitar água. Os elementos vegetalizados são reorganizados como decoração que emoldura a criatura

<sup>13</sup> Ibid, p. 139.

<sup>14</sup> Cf. Opus cit. BAKHTIN, p. 17.

<sup>15</sup> Cf. Apud, DEFERT. p. 37.

<sup>16</sup> “Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport” de Ines Doujak e John Barker, compôs a 31ª Bienal de Arte de São Paulo.

<sup>17</sup> Pia batismal, século XVIII. Arenito. Museu de Arte Sacra de São Paulo.

aquática, no caso específico dos lavabos da capela de Padre Faria em Ouro Preto e da matriz de Santo Antônio em Tiradentes, especialmente, formando uma moldura com folhas volutas. Essa justaposição dos elementos compõe um novo conjunto de grotescas, uma última revolução talvez, recordando os estudos de Nicole Dacos<sup>18</sup>, ou uma última adaptação em sua sobrevivência.



**FIG. 02 – Pia batismal, século XVIII.**  
Arenito. Museu de Arte Sacra de São Paulo.

<sup>18</sup> Dos escritos de Nicole Dacos sobre as grotescas, ver: DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159-176.; \_\_\_\_\_. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques*

*à la Renaissance*, Londres, Leiden, The Warburg Institute, University of London, E. J. Brill, 1969 (Studies of the Warburg Institute, 32).; \_\_\_\_\_. *Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea*, Bollettino d'arte, vol. LI, n° I-II, gennaio-giugno, 1966.



**FIG. 03** – Esboço do mascarão em baixo relevo de um pia batismal.

**FIG. 04** – Esboço da adaptação do mascarão para bica de fonte.

Os mascarões, portanto, parecem ter sido compreendidos até agora apenas como elementos secundários, despretensiosos, simples elementos decorativos. Contudo, revelam aquilo que move o sentido histórico dos espaços ocupados por eles: a transformação,

das inversões da ordem entre o movimento de dentro para fora, do espaço aberto para o espaço fechado, do sujo ao limpo, da morte à vida.

Ao se colocar à beira das fontes, portanto, relacionava-se com um espaço metamorfoseado pela presença estranha e cativante de exemplares remanescentes de um mundo maravilhoso ainda em pleno século XIX de criaturas vomitadeiras que cumpriam a função de naturalizar os nossos medos e esperanças, permitindo nomear e encantar o desconhecido – recordando que a água é antes de mais nada uma matéria imaginada (CAUQUELIN, 2007). Os mascarões das fontes devem ser compreendidos, desse modo, como engenhosas invenções políticas mas também retórico-poéticas<sup>19</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159-176.

<sup>19</sup> Cfr. HANSEN, Op. Cit., p. 195.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A decoração em grotteschi na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na academia imperial das belas artes do Rio de Janeiro*. População e Sociedade CEPESE. vol. 19. Porto: 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 261.

SERRÃO, Vitor. *A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*. In: Ávila, Affonso (org.). *Barroco: Teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 93-125.



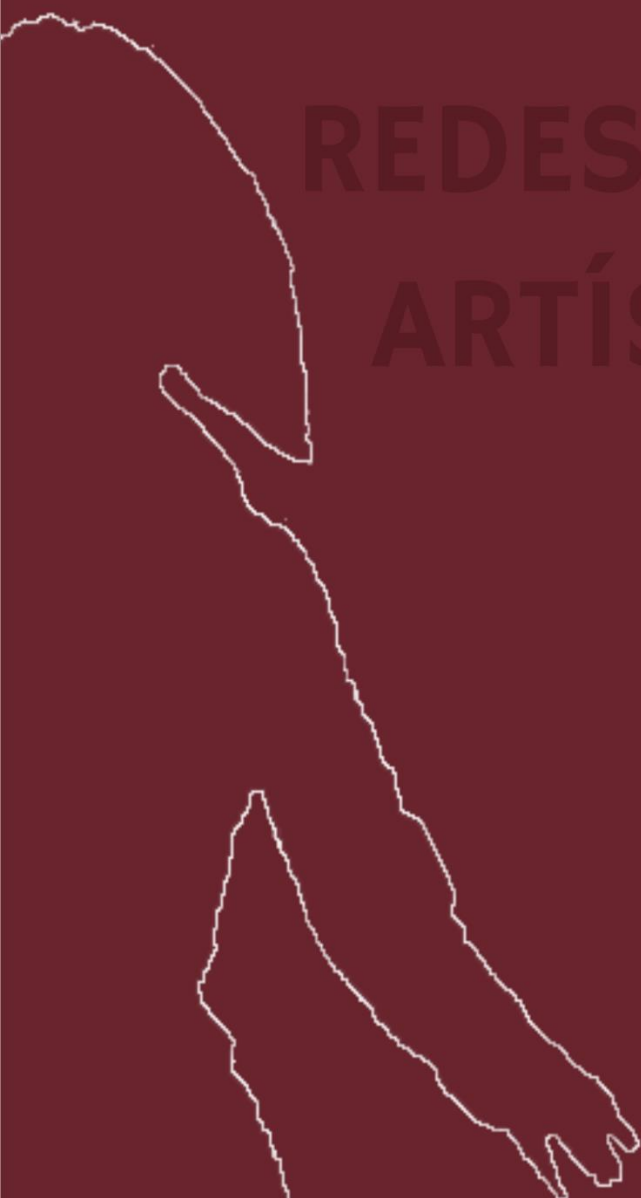
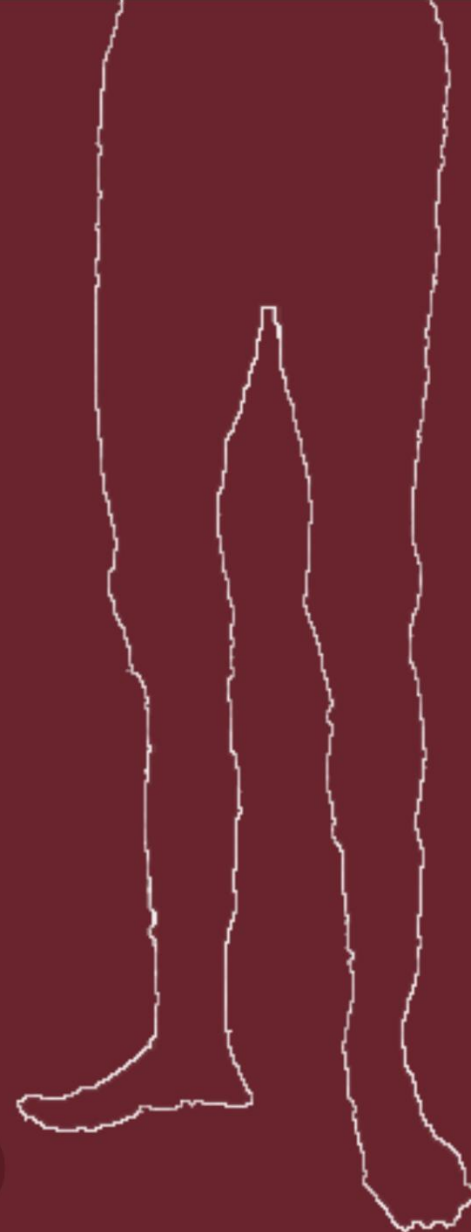


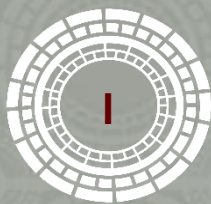
CAPÍTULO II



REDES  
ARTÍSTICAS DO  
SÉCULO XIX

REDES ARTÍSTICAS  
DO  
SÉCULO XIX





# Uma cópia de Guido Reni por um original de Pedro Alexandrino de Carvalho: Belém do Pará e o Modelo Italiano na Arte Global do Século XIX

## RESUMO

Este artigo analisa a circulação e recepção de arte sacra na e religiosa na Amazônia no contexto do movimento de renovação do catolicismo brasileiro no século XIX, conhecido como romanização ou ultramontanismo. Para isso, analisa o programa iconológico levado a termo pelo bispo do Pará D. Antônio de Macedo Costa, em especial pela substituição de pinturas do século XVIII por obras do século XIX, de acordo com os novos parâmetros artísticos do catolicismo romano e do mercado global de arte. Com isso, busca rever noções fortemente ancoradas em uma concepção hierárquica da produção artística, ainda presentes em boa parte da historiografia da arte, a despeito dos debates em curso nas últimas décadas.

## ABSTRACT

*This article analyzes the circulation and reception of sacred and religious art in Amazonia in the context of the renewal of Brazilian Catholicism movement in the nineteenth century known as Romanization or ultramontanism. For this, it analyzes the iconological program carried out by the Bishop of Pará D. Antônio de Macedo Costa, in particular the replacement of eighteenth-century paintings for nineteenth century ones, according to the new artistic parameters of Roman Catholicism and the global market of art. With this, it seeks to review notions strongly anchored in a hierarchical conception of artistic production, still present in much of the historiography of art, despite the debates in progress in the last decades.*

**Aldrin Moura de Figueiredo**

Historiador. Doutor em História. Professor da Faculdade de História da UFPA, Belém, Brasil.

No século XIX, muito antes da difusão do termo arte global ou globalização, o mundo das artes rejeitava as fronteiras nacionais, estimulava intercâmbios e incentivava um mercado mundial para as artes e para a literatura. Roma, Paris, Londres, Lisboa eram centros difusores de bens culturais. Língua, estética, modelos, padrões circulariam de Moscou à Belém do Pará, de Istambul a Santiago do Chile. Diversos pesquisadores tem mostrado os caminhos de mercado crescente de arte, com a exportação de livros, jornais, impressos, desenhos, telas de cavalete e muita arte decorativa (Capitelli, 2012; Abreu; Silva, 2016). Os jornais brasileiros traziam notícias também sobre o ensino de arte e sobre a circulação de artistas estrangeiros, que inclusive atuavam como marchants, vendo obras para os apreciadores locais. Vários estudos também demonstram como a própria ideia de “escola artística europeia”, com o uso de cópias como ferramenta didática, foi baliza para o ensino de arte no Brasil oitocentista, assim como em outras partes da América Latina (Leite, 2009).

Nesta comunicação, analisamos a circulação e recepção de arte sacra e religiosa na Amazônia no contexto do movimento de renovação do catolicismo brasileiro no século XIX, conhecido como romanização ou ultramontanismo (Casanova, 1997). Para isso, busco compreender o programa iconológico levado a termo pelo bispo do Pará D. Antônio de Macedo Costa, em especial pela substituição de pinturas do século XVIII por obras do século XIX na Sé de Belém do Pará, de acordo com os novos parâmetros artísticos do catolicismo romano e do mercado

global de arte. Diferentemente da compreensão que hoje temos de cópia, evidenciamos pela documentação de época e pelos debates na imprensa da época, que cópia era um conceito movente, ambíguo e polissêmico. Um bom exemplo disso é a história da troca de uma tela “original” de um São Miguel Arcanjo, de Pedro Alexandrino de Carvalho datado do século XVIII, por uma “cópia” italiana oitocentista de um São Miguel de Guido Reni.

Os planos de substituição dos antigos painéis iniciam ainda em 1869. Segundo D. Macedo Costa, escrevendo para o jornal A Estrella do Norte de 17 de janeiro daquele ano, estava “colocado em um dos altares laterais de nossa bela Catedral um painel, recentemente chegado da Itália”, recentemente encomendado por ele próprio. Procura-se então não deixar dúvida sobre a qualidade da obra: “É uma cópia bem acabada do São Miguel, primor de obra do célebre Guido Reni, e cujo original se admira na igreja dos padres Capuchinhos em Roma. São Miguel vitorioso rechaça para o abismo a Satanás acorrentado”. No mesmo tom, aproveita para ressaltar a potência da imagem: “A força e a graça que transluzem no semblante e no porte do Arcanjo, o grandioso e belo horror de seu adversário vencido, contrastam de uma maneira sublime nesta grande composição artística”. Um campo de intertextualidade está contido na prédica de D. Macedo Costa. Miguel era um arcanjo, que em sua etimologia original queria dizer mensageiro primeiro ou principal. Anjo da mais alta ordem, a oitava, na hierarquia celeste, aparece, no entanto, descrito na bíblia cristã, apenas duas vezes no Novo Testamento.

Sob o ponto de vista do programa iconológico proposto para a Catedral da Sé por D. Macedo Costa, São Miguel representava a luta pela cristandade e pelos valores do catolicismo romano. Com o santo guerreiro, soldado e militar retomava uma emblemática fundamental desde a chamada Igreja Primitiva. Pensar uma arte para todo o mundo cristão implicava pensar um modelo global de santidade. As guerras do presente, contra a maçonaria e o liberalismo seriam comparáveis às lutas do santo contra o mal. Presente e passado se misturariam para além do conteúdo estético da imagem. Recorde-se que na antiguidade romana, as perseguições aos cristãos sob o governo de Diocleciano forneceram o primeiro contexto para a hagiografia dos santos militares que, em grande medida, compartilharam de um tema comum: um soldado romano que se tornou cristão descobre que a sua nova religião conflita com as práticas religiosas das forças militares do Império (Macías, 1979, p.13-4). Ao se recusar a participar dos rituais de lealdade ao imperador, o santo dava causa para castigos corporais que podiam escalar até a tortura — que milagrosamente podia não afetá-lo — e mesmo assim ele não nega a sua fé e acaba martirizado, cujo exemplo de São Sebastião, também retratado por Domenico De Angelis (1852-1900) na Catedral da Sé, talvez seja o exemplo mais eloquente.

O uso de D. Macedo Costa da hagiografia dos santos combatentes, como São Sebastião e São Miguel Arcanjo tem também um significado histórico relacionado à política ultramontana e ao pontificado de Pio IX como modelo

arquetípico para todo o mundo cristão. Assim como na tela de São Miguel, o assunto era a luta contra os inimigos da fé e da Igreja. Em nota explicativa a este erro afirma-se: “Todos os católicos devem permanecer firmissimamente na doutrina sobre o poder temporal do Romano Pontífice” (Syllabus, 1873, p.8). Se a questão também era a modernidade e atualização artística da sociedade e da igreja, parecia inevitável fazer comparações formais com as antigas telas portuguesas de Pedro Alexandrino, havidas pelo bispo como antiquadas e esteticamente inferiores. Para tanto, convida “os amantes da pintura a lançarem um olhar naquele formoso painel”, que, segundo ele, “lá está protestando contra seus vizinhos, pobres crostas, cujo colorido assanhado e desarmônico é ainda agravado pelo incorreto do desenho”. Segue-se um juízo condenatório: “Quando desaparecerão daí aquelas fealdades? Seria coisa tão fácil substituí-las vantajosamente!” O exemplo era “belo quadro de São Miguel”, que teria custado apenas 400.000 réis. Assim, finalmente concluía: “Quando se compreende a necessidade de embelezar um pouco a nossa Catedral, tão nua e tão desonrada, a coisa se fará por sim mesma”. Ainda de acordo com o bispo articulista, o painel de São Miguel Arcanjo havia sido adquirido por meio da cooperação do Cura e de “alguns bons paroquianos da Sé”. Desse primeiro impulso, esperava-se que o movimento continuasse até o



fim das obras, com que muito ganharia em “esplendor o primeiro Templo da Província”<sup>1</sup>.



**Fig. 1 - São Miguel Arcanjo que derrota Satanás, 1635.** Guido Reni. Óleo sobre tela (2,93 x 2,02 cm). Acervo da Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, Roma, Itália.

<sup>1</sup> Cf. *A Estrella do Norte*. Belém, 17 de janeiro de 1869, p.1. Uma primeira citação desse documento está em Meira Filho (1973, p.85-6).



**Fig. 2 - São Miguel Arcanjo, 1868.** Óleo sobre tela (3,20 x 1,93 cm). Cópia do original de Guido Reni. Autor desconhecido. Acervo da Catedral da Sé de Belém.

É claro que aqui a voz fazia eco aos interesses do bispo. O próprio jornal *A Estrella do Norte* era de propriedade da diocese. Porém, o apelo não se dirigia apenas aos fiéis católicos, mas também ao poder público, num tempo em que o Estado deveria dar o suporte necessário ao estabelecimento e continuidade da religião oficial. A arte foi parte fundamental neste sentido e o mecenato católico moeda de troca entre os poderes temporal e espiritual, ou entre o Estado e a Igreja. Pelo acolhimento positivo dado à cópia de Guido Reni (1575-1642) e o julgamento negativo endereçado às antigas telas portuguesas, poderíamos perfeitamente afirmar que há uma mutação nos valores estéticos da elite paraense. Contudo, isso não bastaria para explicar o interesse do prelado em decorar a Catedral com um painel figurando o arcanjo São Miguel em substituição aos antigos que ali se encontravam. É fato, no entanto, que mesmo em Portugal, a fortuna crítica de Pedro Alexandrino sofria um forte abalo com a presença de estrangeiros. Em 1846, antes das críticas de D. Macedo Costa, o conde polonês Athanasius Raczyński, que residiu em Lisboa como embaixador do rei da Prússia, entre 1842 e 1848, publicou o livro *Les arts en Portugal* que, apesar de ter tido a virtude de divulgar obras de Francisco de Holanda e estabelecer importantes atribuições da obra de Grão Vasco, fez severas críticas à pintura de Pedro Alexandrino. O grande artista do século XVIII, fortemente influenciado por Pompeo Batoni (1708-1787), agora era havido como medíocre e

pobre, mais copiadador que criador<sup>2</sup>. Ainda assim, talvez seja mais fecundo entender o descaso de D. Macedo Costa com a pintura de Pedro Alexandrino, recorrendo ao movimento cultural pelo qual passava a Igreja católica naquele momento, expresso aqui na política intelectual de Pio IX e na exportação da arte sacra pelo mundo.

O que ocorria em Belém se sucedia em outras partes do mundo, tanto na Europa oriental, Ásia menor, como América Latina. De fato estamos tratando de um movimento artístico pensado numa escala global, sob a órbita do Vaticano e da Igreja Católica estabelecida em diferentes paragens do mundo. O caso aparentemente mais similar ao de Belém ocorreu no mesmo período no Chile, com um projeto de renovação estética análogo, que acabou por estreitar os laços artísticos entre Santiago e Roma. Foi ainda em 1870, um ano depois da chegada da cópia de Guido Reni a Belém, que saíram da capital da Itália rumo à Santiago as telas para integrar o projeto decorativo da igreja da Recoleta Dominicana. Essas obras haviam sido executadas pelos mais expressivos pintores sacros atuantes em Roma, todos protegidos do papa. Assim, incluindo a excelente cópia de Reni, as obras representavam um compêndio da cultura acadêmica romana do terceiro quarto do século XIX: purista, neorafaelesca e neoseiscentista, porém com enxerto de abertura à cultura francesa contemporânea de tipo neopompeiana, atenta também às sugestões do natural. Tratava-se, pois, de uma galeria móvel dos “pintores de Pio

<sup>2</sup> Cf. Raczyński (1846, p.292). O trabalho mais completo sobre a obra de Pedro Alexandrino de Carvalho em Portugal e no Brasil é o Anne Louise Fonseca (2008, p.33).

IX”<sup>3</sup>. Não surpreende que D. Macedo tenha adotado o mesmo modelo decorativo para a Catedral de Belém. A cópia de São Miguel Arcanjo de Guido Reni fazia parte desse repertório. Por meio das encomendas do bispo, esse “tesouro artístico” dos pintores do papa chegaria à Amazônia. Daí também a mistura dos estilos pictóricos no interior da Catedral, apresentando telas de artistas que dialogavam com diferentes movimentos da eclética e superposta Roma de Pio IX.

Trata-se, portanto, de um movimento que acontecia então no mundo católico sob a influência do Vaticano. A historiadora Giovanna Capitelli, que se tem dedicado ao estudo da arte italiana no século XIX, afirma que algumas telas para os altares da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, que estava sendo construída em 1859, em Istambul, foram encomendas ao pintor italiano Ignazio Tirinelli del Serroni. Dele se sabe muito pouco, apesar de ter uma vida razoavelmente documentada entre 1833 e 1870. Formou-se com Tommaso Minardi (1787-1871) na Accademia de San Luca e na juventude, por volta da década de 1840, era uma bela promessa na pintura sacra italiana. Os temas das telas enviadas à Turquia, foram um Santo Inácio de Loyola; um São Francisco Saverio, jesuíta espanhol pioneiro da difusão do cristianismo na Ásia; uma Natividade da Virgem Maria e, por fim, uma cópia de San Michele Arcangelo schiaccia Satana, de Guido Reni, segundo uma prática que, como vimos ocorrer também no Santiago do Chile e Belém do Pará,

mesclou pinturas modernas e cópias antigas. Por fim, a obra *l'Assunzione della Virgine*, assinada e datada de 1863, seria a obra mais importante (Capitelli, 2012, p.397).

Seja como for, ainda não temos uma precisa informação documental, mas acreditamos ser o pintor Ignazio Tirinelli del Serroni o autor da cópia do São Miguel de Reni enviado a Belém, em 1869, tal sua importância na produção de cópias similares e para o mesmo fim, na mesma época e para o mesmo programa de disseminação da chamada galeria vaticana. É certo também, devemos enfatizar, que tanto antes como depois da troca das telas na Catedral da Sé, experientes artistas italianos que circularam em Belém entre as décadas de 1860 e 1890, todos incentivaram o uso e a valorização de cópias de grandes obras do passado, fosse de um Michelangelo Buonaroti, um Rafael Sanzio, um Guido Reni ou de um Francesco Hayez. A temporalidade da obra pouco importava. O que estava em jogo era o valor, a fama e o gosto que havia alcançado em amplos setores da sociedade (Moura, 1895, p.97; Figueiredo, 2011, p.53). O lastro político e estético do bispado de D. Macedo Costa e do pontificado de Pio IX podemos dizer que era herdeiro de certa tradição dos centros artísticos italianos, tanto em Roma, Veneza, Florença, Milão, Turim ou Gênova, principais redutos de intercâmbio artístico com Belém do Pará no século XIX. Além disso, D. Macedo também mimetizava, em certa medida, as coleções dos famosos cardeais da passagem do século XVI para o século XVII, em

<sup>3</sup> Cf. Capitelli (2010, p.54). O trabalho de Giovanna Capitelli tem trazido informações imprescindíveis sobre o mercado global de arte e sobre circulação

internacional dos artistas que atuaram ou realizaram encomendas para a Sé do Pará e de outros países sul-americanos com Argentina e Chile.

cujas pinacotecas Guido Reni era festejado, como por exemplo, do cardeal Scipione Caffarelli-Borghese (1577-1633) e do cardeal Giovanni Battista Maria Pallotta (1594-1668), nomes muitas vezes referido pelo bispo do Pará com sinônimos de bom gosto estético (Negro, 1996); Sgarbi; Papetti, 2009; Costa, 1861).

O caso da troca das telas em Belém do Pará revela muito sobre os sentidos da arte da europeia no Brasil do século XIX, seus modelos, mercado e usos políticos. Para além dos limites do ensino e da própria igreja, a fama das grandes escolas de pintura europeia estava nos jornais, nos folhetins diários e nos leilões de arte. Em agosto de 1876, o *Jornal do Pará*, trazia longa matéria intitulada “Pintura de grandes mestres no Brasil”, na qual comentava sobre a coleção de arte italiana da pinacoteca da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Entre as obras, lá estava uma Virgem adorando a Jesus dormindo, de Elizabetta Sirani (1638-1665), conhecida discípula de Guido Reni, morta em circunstâncias desconhecidas com apenas 27 anos de idade. O assunto virava romanesco, inclusive porque a moça havia sido a artista mulher mais famosa no início da época moderna em Bolonha, a mesma terra de Landi, onde teria criado uma academia para outras mulheres artistas<sup>4</sup>. Coleções, achados, acervos, tudo era assunto. Afirmar a arte religiosa significa contar suas legendas, sucessos e mitos de origem. Uma cópia de Guido Reni em Belém era tão ou mais determinante que saber de sua presença nas antigas

coleções dos imperadores do Brasil, como original, cópia, obra de ateliê ou de fatura de seus mais célebres discípulos. Isto significa dizer que a originalidade de uma obra podia estar na cópia e não no original, dependendo do jogo político, semântico e pedagógico da obra de arte. A circulação das cópias, em especial do próprio Guido Reni, fazia parte de certa tradição de disputas políticas entre nobres, clérigos e burgueses de grossos cabedais, além dos “centros” e das “periferias” da cristandade (Ebert-Schifferer, 1988; Pierguidi, 2012).

Guido Reni não seria um modelo sem sentido. O célebre pintor do barroco italiano tinha lastro no tema. Vale aqui lembrar o caso de uma outra tela, menos sacra, menos religiosa, mas de eloquente fortuna crítica, disputada pelos “centros” de difusão da arte barroca no século XVII. Em 1627, Felipe IV da Espanha encomendou Guido Reni um “Rapto de Helena”, destinado a ornar, ao lado de outras obras-primas da pintura italiana, espanhola e flamenga, o novo salão do Alcázar de Madrid. Reni, confiando na magnificência do soberano, se recusou a definir o valor do contrato, com receio de confronto com o monarca. O negócio não prosperou. A tela foi então oferecida à Maria de Médicis, rainha-mãe da França, que imediatamente a comprou antes dos confrontos com Richelieu. A rainha teve de deixar a França em 1631 e o belo quadro caiu no esquecimento por mais de dez anos. Mas a sua cópia, feita por um discípulo do atelier de Reni, apareceu em Roma, em 1632, sendo

<sup>4</sup> Cf. Variedade. Pinturas dos grandes mestres no Brasil. *Jornal do Pará*. Belém, 29 de agosto de 1876, p.2. Para um estudo detalhado dessa coleção, incluindo uma análise dos catálogos das exposições da antiga academia imperial, ver

Marques (1996). Algumas das questões sobre a fama de Elizabetta Sirani, levantadas no século XIX, continuam presentes no “portfólio” da artista (Bentini; Fortunati, 2004).



apresentada como original do pintor. Somente após a morte de Maria de Médicis, em 1642, a verdadeira tela voltou à cena, sob um retorno triunfal.

Essa história de “O rapto de Helena”, uma das obras mais caras e famosas do século XVII, hoje largamente vista e admirada por estudiosos e apreciadores de arte, não somente ilumina os diferentes debates acerca da mudança do conceito de original e cópia, como também apresenta um quadrante especial sobre a história social da arte no contexto da famosa Guerra dos Trinta Anos; além da não-chegada da encomenda a Madri de Felipe IV e seu subsequente desembarque na Paris de Luís XIV. Um quadro que, portanto, pode ser lido, como bem frisou Stefano Pierguidi, quase como uma “metáfora das mudanças nas relações de poder” entre Espanha e França, as duas grandes potências da época (Pierguidi, 2013, p.132). Um retrato das disputas de poder em torno da arte entre os “centros” políticos de então, posto que há aqui um claro diálogo entre passado e presente, o sobre o papel e os usos políticos dos objetos artísticos na história.

Somando ainda, do ponto de vista heurístico, a longa e pouco conhecida história da troca de uma tela Pedro Alexandrino por uma cópia “anônima” de Guido Reni na Belém do século XIX, o célebre caso das disputas entre as cortes de Espanha e França pelo “Rapto de Helena” na primeira metade do século XVII, e ainda mais vasta escrita jornalista, aqui sumariamente apresentada, sobre o périplo de Guido Reni, suas cópias e discípulos, nos acervos brasileiros, tudo isso nos leva a refletir sobre os espaços

globais da arte no século XIX. A periferia da arte poderia ser um espaço movente, transitante entre o oriente e ocidente. Centro e periferia já eram, desde o século XIX, construções discursivas de uso do poder da arte. Não por acaso as capitais brasileiras, como Belém ou Rio de Janeiro, também eram simulacros dos centros europeus, portos e entrepostos do capitalismo em expansão. Guido Reni era na verdade um modelo, uma marca, um padrão de arte. A cópia podia guardar mais autenticidade que o original, dependendo da origem da imagem. O quê de Guido Reni estaria na cópia enviada em 1869 para a Catedral do Pará? O que esta cópia tinha assim de tão importante para ocupar o lugar de uma pintura original do século anterior? Certamente a resposta está no programa artístico e iconológico desenhado, para uso em escala global, nos círculos intelectuais romanizadores da Igreja Católica no século XIX, em Roma, em Istambul, em Santiago e em Belém do Pará. Também está na recepção da obra na capital do Pará, pelo bispo que a encomendou, pelos críticos da imprensa que a comentaram e pelos devotos da freguesia da Sé que veneraram o santo guerreiro pintado à maneira de Itália. O Arcanjo São Miguel, antes de tudo, serviu como emblema de uma luta que se travava no presente contra os inimigos dos dogmas católicos. O anjo que viajava na galeria vaticana de Pio IX, entre o centro e a periferia da cristandade, era como um mensageiro papal nas terras mais longínquas sob a uma pretensa égide de Roma.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia; SILVA, Ana Claudia. *The Cultural Revolution of the Nineteenth Century: Theatre, the Book-Trade and Reading in the Transatlantic World*. London: I. B. Tauris, 2016.

BENTINI, Jadranka; FORTUNATI, Vera (a cura di). *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina", 1638- 1665*. Bologna: Compositori, 2004.

CAPITELLI, Giovanna. Los "pittores de Pío IX" en Santiago de Chile: os misterios del rosário para la iglesia de la Ricoleta Domenica (1870). In: GUSMÁN, F., MARTINES, J. M. (org.). *Arte Americano e Indipendencia. Nuevas Iconografías. Quinta Jornadas de Historia del Arte*. Santiago del Cile: Museo Historico Nacional, 2010, pp. 45-60.

\_\_\_\_\_. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In: CAPITELLI, G.; GRANDESSO, S.; MAZZARELLI, C. (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma: Campisano Editore, 2012, pp. 385-416.

CASANOVA, José. Globalizing Catholicism and the Return to a 'Universal' Church. In: RUDOLPH, Susane; PISCATORI, James (eds.). *Transnational Religion and Fading States*. Boulder: West View Press 1997, pp. 201-225.

COSTA, Antônio de Macedo. *Pio IX Pontífice Rei*. Lisboa: Typographia de J. J. Carvalho, 1861.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille; EMILIANI, Andrea; SCHLEIER, Erich. (a cura di). *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*.

Bologna: Nuova Alfa Editoriale; Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1988.

ENCYCLICA *do Summo Pontífice Pio IX publicada a 8 de dezembro de 1864*. Lisboa: Typographia da Fé Catholica, 1865.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém, arte, imagem e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; RODRIGUES, Silvio. *Um altar romano na baía do Guajará: programa iconológico e reforma católica na Catedral da Sé de Belém do Pará (1867-1892)*. Horizonte, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 975-1011, jul./set. 2016.

FONSECA, Anne-Louise G. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Tese de doutorado (História da Arte). Montreal: Université de Montréal, 2008.

LEAL, Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falângola, 1979.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.

MACÍAS, Eduardo Báez. *El arcangel San Miguel*. México: UNAM, 1979.

MAUÉS, Renata. *As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro*. 19&20. Rio de Janeiro, v.6, n. 3, 2011.

MARQUES, Luiz. *Arte Italiana em coleções brasileiras 1250-1950. Corpus da arte italiana em coleções brasileiras*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia Editores, 1996.

MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973.

MENDONÇA, Isabel. *Antonio José Landi (1713-1792): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MOURA, Ignacio. *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant – Expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1895.

NEGRO, Angela. *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese: Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavic*. Roma: Argos, 1996.

NEGRO, Emilio; PIRONDINI, Massimo. (a cura di). *La scuola di Guido Reni*. Modena: Artioli, 1992.

NEVES, Fernando A. de F. *Solidariedade e conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado (História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2009.

O SYLLABUS ou *A Doutrina de Roma*. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1873.

PIERGUIDI, Stefano. *Il capolavoro e il suo doppio: il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma, Parigi*. Roma: Artemide, 2012.



## Prácticas Diplomáticas en la Circulación de Artistas Europeos. Los Primeros 'Arquitectos de Gobierno' en el Chile Republicano. Mediados del Siglo XIX

### RESUMEN

Tras la Independencia, las representaciones diplomáticas chilenas en Europa, especialmente en París, jugaron un rol fundamental en las transferencias culturales y artísticas que permitieron instaurar y desarrollar las bellas artes en el país. En el caso específico de la arquitectura, los Encargados de Negocios de Chile en Francia gestionaron la contratación de los primeros 'Arquitectos de Gobierno', quienes contribuyeron a proyectar de manera visual el proceso de construcción nacional hacia mediados del siglo XIX.

### ABSTRACT

*After the Independence, Chilean diplomats in Europe, especially in Paris, played a significant role in the cultural and artistic transfers that allowed to create and develop the national fine arts. In the particular case of architecture, the Chargé d'Affaires of Chile in France hired the first 'Government Architects', who contributed to the visual projection of the nation-building process in the mid-nineteenth century.*

**Katherine Vyhmeister**

Profesora Departamento de Historia y Ciencias  
Sociales. Facultad de Artes Liberales -  
Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile.



**H**asta mediados del siglo XIX, no existió en Chile un cargo profesional que, desde la administración estatal, estuviese dedicado única y exclusivamente a la proyección y supervisión de la construcción de edificios públicos. Esta labor estuvo durante los años coloniales en manos de alarifes, albañiles, agrimensores y artesanos formados en el oficio de la construcción. Será recién durante la segunda mitad del siglo XVIII que se dé un impulso a la profesionalización de esta labor, gracias a las iniciativas llevadas adelante en este ámbito por la Corona española, en el marco de las Reformas borbónicas. Así, un grupo importante de ingenieros formados en Europa arribó a Hispanoamérica durante las últimas décadas del siglo XVIII<sup>1</sup>.

Este influjo ilustrado se dejó sentir con fuerza en las obras públicas emprendidas en el cambio de siglo, entre las que destacan los Tajamares del río Mapocho, el puente Calicanto, el canal San Carlos, en la zona central del país. La llegada de estos ingenieros, permitió además abordar de manera profesional la proyección arquitectónica de edificios públicos, presente de manera notoria en el caso Santiago. Esta aproximación profesional fue reforzada con la presencia de un arquitecto dentro del grupo de ingenieros mencionado. Joaquín Toesca, arquitecto romano, formado en la Academia de San Lucas y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, llegó al país en 1780. Fue el primer

arquitecto que introdujo una estética academicista a la ciudad de Santiago, imprimiendo un sello particular y novedoso a las obras que emprendió durante su residencia en Santiago. El motivo de su arribo a la capital fue para hacerse cargo de los trabajos de la Catedral, solicitud enviada a la Corona española por el Obispo Manuel de Alday<sup>2</sup>. Entre sus obras más destacadas se encuentran la Real Casa de Moneda, una de las etapas de la Catedral de Santiago, las Casas de Cabildo en la actual Plaza de Armas, la Iglesia de Santo Domingo y el Hospital San Juan de Dios<sup>3</sup>.

El gran aporte arquitectónico de Toesca, que hasta el día de hoy perdura en la ciudad, respondió a un contexto político particular, en el que la dinastía de los Borbones estableció ciertas reformas en la administración de las colonias. De esta forma, su viaje fue parte de un programa político más amplio que, impregnado por los ideales ilustrados, respondió a una práctica de control y modernización colonial implementada por la Corona española.

Ya iniciada la era republicana, y tras alcanzar una mayor estabilidad política en la década de 1830, comenzaron a llegar a Chile diversos profesionales europeos para impulsar y desarrollar diferentes áreas del nuevo proyecto nacional, en el que destacó el ámbito científico. La construcción de la República chilena, independiente y

<sup>1</sup> Muchos de ellos fueron ingenieros militares enviados a construir fortificaciones. Sin embargo, y ante la escasez de profesionales en el área, fueron destinados también a obras civiles. Cfr. Greve, E.: "Historia de la Ingeniería en Chile". Santiago: Imprenta Universitaria, 1938, p. 292.

<sup>2</sup> Cfr. Villalobos, S.: "Historia de la ingeniería en Chile". Santiago: Editorial universitaria, 1990, p. 60.

<sup>3</sup> Cfr. Guarda, G.: "El Arquitecto de la Moneda. Joaquín Toesca 1752-1799 Una imagen del imperio español en América". Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

autónoma, fue un proceso largo que se extendió prácticamente por todo el siglo XIX y que supuso la instauración y desarrollo de distintos aspectos de la formación de la nación. En este contexto, se puede ubicar el arribo de dos arquitectos franceses a Chile en 1837, Pierre Dejean, y en 1840, Jean Herbage. Poco se conoce sobre su formación antes de su llegada, sin embargo, ambos proyectaron y realizaron algunas obras durante su estadía en el país. Dejean estuvo a cargo de la reconstrucción de la Catedral y Sagrario de la ciudad de Concepción, destruidos en el terremoto de 1835. Entregó el proyecto junto con el del Instituto-Seminario en 1848, siendo reemplazado por Herbage en 1853. A este último se le había encargado, anteriormente, el proyecto del Instituto Nacional en 1843, edificio representativo del nuevo ideario político republicano, ubicado en la capital<sup>4</sup>.

Otros arquitectos extranjeros circularon por las principales ciudades del país, concentrándose la mayoría de ellos en Valparaíso. Sin embargo, no se aprecia un plan más amplio de obras públicas en el país, sino hasta 1838. Ese año se creó el cargo de *Director Jeneral de Obras Públicas*, que tuvo la responsabilidad de proyectar y dirigir todas las obras estatales a lo largo de Chile<sup>5</sup>. Prontamente las autoridades se dieron cuenta que un solo profesional no podría hacerse

cargo de todas las obras del país, por lo que al año siguiente se sumó un segundo director<sup>6</sup>. La primera preocupación y foco de atención estuvo, como es de esperarse, en la creación de caminos y puentes para conectar el territorio.

Pero no fue solo en aspectos de infraestructura en los que centraron sus esfuerzos, sino que la construcción de edificios públicos también fue una de sus principales labores. Resulta interesante destacar que el primer director de esta institución fue un arquitecto de origen español, Ramón de Minondo<sup>7</sup>. Una de sus obras conocidas fue el desarrollo, en 1842, de los planos para la reconstrucción de la Catedral de Talca, destruida también por el terremoto de 1835<sup>8</sup>.

A inicios de la década de 1840 comienza a desarrollarse la idea de crear un Cuerpo de Ingenieros Civiles, que permitiera hacerse cargo de manera adecuada de los trabajos públicos, puesto que con la conformación existente no se daba abasto. Ya para 1846, y mediante la gestión del Encargado de Negocios de Chile en Francia, comenzaron a llegar al país ingenieros extranjeros que, junto con otros que ya se encontraban en Chile, se unieron al Cuerpo de Ingenieros Civiles<sup>9</sup>. Estos tuvieron la misión de apoyar los trabajos, a la vez de fomentar la enseñanza profesional de la ingeniería civil en el país.

<sup>4</sup> Cfr. Cáceres, O.: "La Arquitectura del Chile Independiente". Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2007, pp. 61-63.

<sup>5</sup> Por ley del 20 de noviembre de 1838. *Boletín de las leyes, i de las órdenes i decretos del gobierno*, Tomo tercero, Libro VIII, Boletín nº 11. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846, p. 47.

<sup>6</sup> Por ley del 11 de marzo de 1839. *Boletín de las leyes, i de las órdenes i decretos del gobierno*, Tomo tercero, Libro VIII, Boletín nº 15. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846, p. 64.

<sup>7</sup> Cfr. Greve, Op. Cit.: p. 363.

<sup>8</sup> Cfr. Opazo, G.: "Historia de Talca 1742-1942". Santiago: Imprenta Universitaria, 1942, p. 369.

<sup>9</sup> Cfr. Greve, Op. Cit.: p. 383.

En este contexto llegó a Chile el arquitecto francés Claude Françoise Brunet de Baines, para ocupar el cargo de Arquitecto de Gobierno en 1848. Su llegada marcó un hito respecto al ejercicio de esta disciplina profesional desde el ámbito público y el rol que ella jugaría en el proyecto político nacional. Las edificios públicos proyectados y supervisados por Brunet de Baines en Santiago, demuestran la orientación que las autoridades chilenas quisieron dar a las primeras obras emprendidas por el arquitecto francés. El Teatro Municipal, el edificio del Congreso Nacional y el Palacio Arzobispal se cuentan como las primeras obras que comenzaron a reflejar un proyecto político modernizador con claras miras a la Europa moderna, desligándose de los patrones coloniales. Demostrar un estado de progreso y civilización a través de la cultura, fue una intensión que se plasmó en la construcción del Teatro, mientras que el carácter que el proyecto político republicano suponía, debía ser representado aludiendo a una estética clasicista. De esta manera, la arquitectura se transformó en una especie de discurso simbólico de la modernidad.

Resulta interesante destacar que al año siguiente de comenzar a solicitar el apoyo de ingenieros extranjeros para el desarrollo de las obras públicas en Chile, el Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública le envió dos oficios al Ministro de Chile en Francia, solicitando la contratación de un arquitecto. Los oficios enviados en octubre de 1847, dan cuenta de una situación particular, puesto que si bien se

contaba con la presencia de dos profesionales europeos dedicados a la arquitectura, Dejean y Hebage, que estaban llevando adelante obras encargadas por el gobierno, pareció no ser suficiente a las necesidades del momento. Así, se debía contar con un profesional que de manera permanente que estuviese a cargo de la proyección arquitectónica pública a lo largo del territorio nacional. Este fue el objetivo de dichos oficios.

El aparato institucional público que permitió gestionar el viaje a Chile del arquitecto francés, solo fue posible a partir del trabajo conjunto entre el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, creado en 1837, y la misión permanente en París. Esta última fue fundamental para establecer los contactos que permitirían encontrar al profesional adecuado. Hasta antes de 1841, las misiones diplomáticas se establecían por períodos determinados de tiempo, en base a la urgencia de los conflictos internacionales o relaciones políticas y económicas que se necesitaran establecer. Una vez terminado el encargo específico, la misión debía regresar al país. Esta manera de llevar adelante las relaciones diplomáticas con otros países, especialmente con Europa, cambió en 1841 con la creación de las 'misiones permanentes', que se traducirían en el establecimiento de Legaciones chilenas en Washington, Madrid, París, Lima y Londres<sup>10</sup>. De esta manera, la transmisión de información sería directa y oficial para uno y otro lado.

<sup>10</sup> Cfr. Barros, M.: "Historia Diplomática de Chile 1541-1938". Santiago: Editorial Andrés Bello, 2ª Ed., 1990, pp.153-154.

Los Ministros chilenos instalados en Europa cumplieron una doble función. Por una parte, debían representar al país de manera adecuada, instalándolo dentro de la órbita de naciones desarrolladas, transformándose por tanto en la cara visible del país. Por otra parte, se establecían como el nexo entre los desarrollos y avances del mundo moderno, y las posibilidades de incorporarlos al proyecto nacional de construcción de la República chilena. Por esta razón, se transformaron en interlocutores válidos en ambos sentidos. Tuvieron amplias potestades y libertad de acción, solicitando siempre los permisos correspondientes, que parecieron ser avalados en la mayoría de los casos por las autoridades nacionales. Siempre informados de las últimas novedades del país, comentaban y enviaban propuestas sobre diversos asuntos, teniendo la posibilidad de observar de primera fuente la manera en que en Europa se habían llevado adelante.

Respecto al ámbito artístico, lo anterior fue evidente. Los Encargados de Negocios de Chile en Francia tuvieron la labor de contratar profesionales de todas las áreas, requeridos por los diferentes ministerios<sup>11</sup>. Esto supuso que su espectro de acción y decisión fuera sumamente amplio y, por tanto, tendían a asesorarse y consultar a quienes les parecían ser las personas más adecuadas. Aquí, sus contactos y redes debían activarse para cumplir con los encargos oficiales del Estado chileno.

<sup>11</sup> Cfr. Fernández, R.: "Francisco Javier Rosales Larraín. Personaje irreverente e ilustrado. Decano de los Diplomáticos en París". Santiago: RIL Editores, 2013, p. 58.

En el caso del proceso de contratación del primer 'Arquitecto de Gobierno', quien debía proyectar los edificios públicos a lo largo de todo el país, Francisco Javier Rosales (1799-1875), Encargado de Negocios de Chile en Francia, se puso en contacto con Alphonse de Cailleux, Director General de los Museos Reales de Francia en esos momentos. Si bien de Cailleux no era arquitecto de formación, de hecho era pintor, el cargo que ocupaba y su conocimiento general sobre el ámbito artístico parisino, le permitía aconsejar a Rosales sobre el perfil profesional que buscaba. Resulta notable el nivel y tipo de contactos con los que el diplomático chileno contó durante su estancia en París, los cuales se fueron tejiendo en diferentes niveles, acorde a las necesidades del país. Evidentemente, parte de su labor consistía en ello.

Así fue como Francisco Javier Rosales recibió, en los primeros meses de 1848, a un primer candidato recomendado por Mr. de Cailleux, y sobre quien había recibido buenos comentarios por parte del arquitecto real, Pierre Fontaine. Se trataba de Mr. Bourgeois, arquitecto de edad avanzada, razón por la cual no se atrevió a contratarlo<sup>12</sup>. El cargo implicaba viajar a lo largo de Chile para construir o restaurar edificios públicos y templos, y la edad del candidato podría haber ido en detrimento de su labor. Sin embargo, Rosales veía una buena oportunidad en contratarlo para impulsar otro aspecto del desarrollo de la arquitectura en el país:

<sup>12</sup> París, 14 de abril de 1848. Oficio N° 626. De Francisco Javier Rosales al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Ministerio de Educación, volumen 29.



Yo creo Señor Ministro que sería una adquisición para Chile el contratar a Mr. Bourgeais y destinarlo en Santiago primero a formar proyectos de construcción, 2º a revisar los trabajos de los otros arquitectos y 3º para ponerlo a la cabeza de una escuela de arquitectura donde los alumnos que hubiesen concluido sus estudios de matemática pasasen a tomar la teoría arquitectural y seguir la práctica con el mismo profesor en las obras que se le encargasen en Santiago<sup>13</sup>.

En las palabras de Rosales se aprecia una legítima preocupación por la enseñanza de la arquitectura en el país. A pesar de que Mr. Burgeais no parecía ser un candidato adecuado para el cargo solicitado por las autoridades chilenas, sí podía contribuir a subsanar uno de los grandes problemas que presentará el ámbito artístico chileno durante gran parte del siglo XIX: la escasez de artistas nacionales. Sobre todo en el caso de la arquitectura que, a diferencia de la pintura o escultura, debía lidiar con el aspecto práctico y técnico de la construcción, razón por la cual una formación inicial en matemática o más ampliamente ingeniería, era fundamental para los estudiantes.

Su preocupación por la escasez de arquitectos en Chile había sido expresada anteriormente en el mismo oficio en que acusaba recibo de la instrucción de contratación. Rosales se encontraba al tanto de la situación de las obras

públicas en Chile y que la falta de profesionales competentes, había llevado a grandes pérdidas económicas por edificios mal contruidos, reparaciones de igual calidad e incluso algunos casos en que no se había construido por falta de arquitectos, y que, según el diplomático, estos últimos eran los que se encontraban en mejor situación<sup>14</sup>. Sin especificar obras concretas, expone sobre conocidos casos de edificios mal contruidos o refaccionados en ciudades como Talca, Concepción y Santiago, tal vez haciendo alusión a alguna de las obras realizadas por Pierre Dejean, Jean Herbage o Ramón de Minondo. La única manera de revertir este escenario, era con la aprobación del gasto de contratación de más profesionales en las Cámaras del Congreso Nacional, lo que no pareció ser una tarea fácil en estos años.

La postura de Francisco Javier Rosales ante la necesidad de contratar más arquitectos resulta interesante, puesto que en el mencionado oficio, le ofrece al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública el bosquejo de un ambicioso plan de contratación y de formación de profesionales nacionales. Por una parte, creía que se necesitaría contratar al menos seis arquitectos europeos, que, en cuestión de costos, sería una suma muy inferior al total de pérdidas anuales por edificios mal contruidos. Por otra parte, uno de esos arquitectos europeos debía formar ayudantes de arquitectos que tras terminar un período de

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> París, 12 de febrero de 1848. Oficio N° 609. De Francisco Javier Rosales al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Legación de Chile en Francia y Gran Bretaña, volumen 23.

práctica y aprobar ciertos exámenes, recibirían el diploma de arquitectos<sup>15</sup>.

Sin embargo, el aspecto de su plan de estudios que mejor nos brinda la oportunidad de apreciar la manera en que los diplomáticos chilenos, en este caso específico en Francia, jugaron un rol de mediadores entre el mundo artístico europeo y las necesidades locales, es con la idea de crear en París una especie de Escuela Politécnica Extranjera, donde estudiarían unos cincuenta alumnos chilenos para luego entrar a la Escuela de Puentes y Calzados, a la de Estado Mayor, a la de Ingenieros Militares y de Artillería de Metz, y a la de Ingenieros Reales de Minas, entre otras de París. A pesar de que esta idea nunca se concretó, da cuenta de una práctica bastante usual dentro de las naciones europeas y fue justamente en lo que Rosales puso énfasis:

Sabe V.S. que la Francia, la España y otras muchas cortes hacen grandes gastos para sostener en Roma una escuela de pintura y arquitectura, donde se envían los sujetos más distinguidos que han merecido esta gracia por un concurso. Chile que carece absolutamente de los medios de formar en su territorio sujetos capaces de desempeñar las carreras arriba indicadas no debería tener a menos el enviar a

Europa un n° de 40 o 50 alumnos pagados por el Gobierno<sup>16</sup>.

El intento por persuadir a las autoridades chilenas de la necesidad que había no solo de contratar arquitectos europeos, sino sobre todo de formar alumnos nacionales de manera profesional, pareció tener eco en la redacción del contrato celebrado entre Claude Francois Brunet de Baines y Francisco Javier Rosales, en representación del gobierno chileno, el 1° de mayo de 1848<sup>17</sup>. Presentado también por Alphonse de Cailleux, pareció ser el candidato adecuado, en base a su experiencia y aptitudes, reflejadas en sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de París y en su participación en la Sociedad Central de Arquitectos de Francia. En el contrato se establecía que por los siguientes siete años debía llevar adelante todos los proyectos de arquitectura civil solicitados por el Gobierno y Municipalidades del país y en caso de fundarse una Escuela de Arquitectura, debía dirigirla<sup>18</sup>. Esta última iniciativa se concretó en un Curso de Arquitectura que, instaurado en 1849, comenzó a funcionar al año siguiente<sup>19</sup>.

La labor del diplomático no terminó, sin embargo, una vez firmado el contrato y gestionado el viaje del profesional y su familia. Como el contrato fue firmado entre el arquitecto y Rosales, en representación del Gobierno

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Las revueltas de Francia, especialmente París, en enero de 1848, que llevaron a la abdicación del Rey Luis Felipe I, habrían motivado al arquitecto a presentarse para el cargo y salir de Francia.

<sup>18</sup> Cfr. Pereira Salas, E.: "La Arquitectura chilena en el siglo XIX". *Anales de la Universidad de Chile*, N° 102, Santiago, 1956, p. 11.

<sup>19</sup> Cfr. Waisberg, M.: "Creación y primera etapa 1849-1899, la clase de arquitectura y la sección de bellas artes", en: *Ciento cincuenta años de enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1999, p. 39.

chileno, todo asunto posterior en relación a las condiciones o problemas surgidos a partir del documento, debía ser resuelto y explicado directamente por él. Así sucedió con un asunto relativo a la mala interpretación del artículo 4º sobre el sueldo de Brunet de Baines, que finalmente fue resuelto de manera satisfactoria para el Estado chileno<sup>20</sup>.

De este modo, podemos observar cómo el papel articulador que jugó Francisco Javier Rosales como Ministro Plenipotenciario de Chile en Francia, al encargarse de la contratación del primer 'Arquitecto de Gobierno', traspasó únicamente esta labor. Sus comentarios sobre la situación general de las obras públicas y la escasez preocupante de profesionales que se hicieran cargo de manera adecuada de ellas, da cuenta de la relevancia de su rol en el proceso formativo del ámbito de la arquitectura en Chile. Respecto a la pintura y escultura, su rol será muy similar. La contratación de los primeros profesores de estas ramas artísticas estuvo bajo su responsabilidad, así como también de él dependían los alumnos de las diferentes materias que iban becados por el gobierno chileno. De esta manera, cuando se plantea que el Estado contrató a cierto artista europeo, habría que pensar, en realidad, que fue el Encargado de Negocios de Chile en Francia el que permitió aquello. Así, se podría plantear que por su gestión pasó, en gran medida, la creación y formación de las bellas artes en Chile.

Probablemente el caso que mejor ilustra lo recién expuesto, es el de la contratación del segundo 'Arquitecto

de Gobierno'. Tras la muerte de Brunet de Baines en 1855, el curso de Arquitectura fue llevado por diferentes profesores hasta ser clausurado en 1857 por falta de alumnos<sup>21</sup>. Respecto a las obras por él emprendidas, algunas quedaron en manos de unos pocos alumnos. Todo esto, mientras se gestionaba la contratación de un nuevo arquitecto europeo que reemplazara las labores dejadas por el arquitecto recién fallecido.

En esta ocasión, fue en junio de 1856 que el Ministro Francisco Javier Ovalle le envió dos oficios a Manuel Blanco Encalada, en calidad de Encargado de Negocios de Chile en Francia, en los que se le encomendaba de manera oficial la contratación de un arquitecto. Su respuesta se envió dos meses después desde Hamburgo, donde se encontraba tratando sus problemas de salud. Su respuesta es sumamente reveladora respecto a la libertad de decisión con la que contaba. El Ministro de Instrucción Pública le había sugerido a Blanco Encalada que buscara un arquitecto romano para el cargo en cuestión. Los arquitectos italianos gozaban de gran prestigio y es posible que ésta haya sido una decisión consensuada entre las autoridades chilenas.

Sin embargo, la respuesta del diplomático fue notable, desechando la opción del profesional italiano y explicando que en cuanto llegara a París se encargaría de las gestiones necesarias. Su primera acción, sería escribirle al Ministro de Trabajos Públicos de Francia para que le recomendara algún arquitecto que reuniera las condiciones

<sup>20</sup> París, 13 de diciembre de 1849. Oficio N° 17. De Francisco Javier Rosales al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Ministerio de Educación, volumen 28.

<sup>21</sup> Cfr. Berrios, P., et al.: "Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)". Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 152.

solicitadas. La principal razón por la cual no llevó adelante la sugerencia del Ministro Ovalle, fue por la suspensión de un viaje programado a Roma:

No siendo ya necesario el efectuar mi viaje a Roma, no podrá tener lugar la recomendación que V. me hace de dar la preferencia a un Arquitecto Romano, lo que a la verdad no debe mirarse como una desgracia pues los Arquitectos franceses son los que gozan de mayor reputación y son considerados en la actualidad como los primeros de Europa<sup>22</sup>.

La decisión de contratar a un arquitecto francés, pareció ser entonces, y a la luz de las palabras de Manuel Blanco Encalada, más bien una decisión adaptada a circunstancias particulares que a una orden enviada desde el Estado chileno. Desde ya podríamos descartar la generalización acometida en algunos casos sobre el requerimiento expreso del Estado chileno por contratar a dos arquitectos franceses para proyectar los edificios públicos en la formación de la República, y así contribuir a la construcción visual de la nación bajo una estética ligada al estilo *beaux-arts*. Lo anterior no quiere negar la existencia de una cierta proyección visual desde las autoridades chilenas, sino simplemente dejar en evidencia los matices propios de estos procesos.

<sup>22</sup> Hamburgo, 27 de Agosto de 1856. Pieza N° 36. De Manuel Blanco Encalada al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Archivo Fernández Larraín, volumen 67.

Finalmente, el arquitecto francés contratado fue Lucien Hénault. No solo las buenas referencias que sobre él recibió, sino su trayectoria profesional, que incluía la dirección de obras en Francia, llevaron a Blanco Encalada a contratarlo<sup>23</sup>. Dentro de sus cualidades destacaban sus habilidades de pintor y escultor, lo que hacían de él un artista completo. Así, se cumplía con el perfil solicitado para el cargo de 'Arquitecto de Gobierno'.

Otro asunto que también formó parte de las obligaciones de los diplomáticos chilenos, fue velar por el envío de dibujos y modelos de yeso para las Escuelas de Pintura, Escultura y Arquitectura. Estos fueron fundamentales para su enseñanza, puesto que complementaban la instrucción teórica a partir de manuales y libros, con las reales posibilidades chilenas de enfrentar a los alumnos labores más bien prácticas. Estos modelos debían ser cuidadosamente elegidos y, por supuesto, debían ser los mejores dentro de las posibilidades existentes. Tanto Francisco Javier Rosales como Manuel Blanco Encalada, en sus respectivos cargos, realizaron estas diligencias con dedicación. En cierto modo, parte importante de la formación de los artistas chilenos dependía de contar con los materiales y modelos adecuados.

Cabe destacar la gestión que sobre este asunto realizó Blanco Encalada antes de que Lucien Hénault emprendiera su viaje a Chile, a fines de 1856. En conversaciones con el Ministro de Estado y del Palacio del

<sup>23</sup> París, 31 de Octubre de 1856. Oficio N° 288. De Manuel Blanco Encalada al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Legación de Chile en Francia e Inglaterra, volumen 29.



Emperador Napoleón III, consiguió que le facilitaran dibujos y modelos de arquitectura para enviar a Chile. La persona encargada de entregárselos al diplomático chileno no fue otra que el arquitecto del Emperador, Hector-Martin Lefuel, encargado de llevar adelante las obras de unión del Palacio del Louvre y del Palacio de las Tullerías, y sucesor del célebre arquitecto Louis Visconti<sup>24</sup>. Además de esto, Blanco tuvo la oportunidad de elegir algunos modelos de escultura que habían servido para las decoraciones del Louvre, para enviarlos, junto con los dibujos y modelos de arquitectura, a Chile. Aprovechando los conocimientos que Hénault poseía sobre esta materia, Blanco no perdió la oportunidad de ponerlos en práctica para elegirlos:

Inmediatamente después del regreso a París del Arquitecto del Emperador Monsieur Lefuel, estuvimos a visitar los salones en que se hallan depositados todos los modelos de escultura que han servido para las decoraciones del Louvre. No pudiendo fijar en un momento los objetos que más podrían convenir para la escuela de escultura de Chile he encargado a M. Henault los examine detenidamente para que elija en seguida una colección de aquella que él crea llenarán mejor los designios del Gobierno. Los conocimientos particulares de escultura que posee Mr. Henault me hacen esperar que su elección será acertada y que la Escuela de Chile contará bien pronto con una

excelente colección de esos modelos que tan poderosamente deben contribuir al buen éxito de los estudios que se practican en dicho establecimiento<sup>25</sup>.

A partir de los casos presentados, es posible trazar, en parte, los mecanismos utilizados por los agentes diplomáticos para la contratación de los primeros Arquitectos de Gobierno y evidenciar cómo estas gestiones fueron más allá de la contratación misma. Los Encargados de Negocios de Chile en Francia se instituyeron como interlocutores válidos para las autoridades chilenas en prácticamente todas las áreas del proyecto político nacional, hecho que es posible constatar al revisar los fondos de la Legación de Chile en Francia y Gran Bretaña, y su correspondencia con los distintos Ministerios en el Archivo Nacional de Chile.

Precisamente porque fueron voces de autoridad respecto a la realidad europea –valorada como un modelo de progreso, civilización y modernidad por las autoridades chilenas–, su rol como mediadores permitió y promovió las transferencias culturales y artísticas entre el Viejo Continente y Chile, que tuvieron como resultado la instauración y desarrollo de las bellas artes en el país. De esta manera, en el caso específico de la arquitectura, los agentes diplomáticos chilenos jugaron un rol fundamental en la contratación de los primeros Arquitectos de Estado,

<sup>24</sup> Visconti habría ideado el proyecto inicial de unión de los Palacios, pero tras su muerte en 1853 Lefuel se hizo cargo de las obras, realizando ciertas modificaciones al plan inicial.

<sup>25</sup> París, 14 de Noviembre de 1856. Oficio N° 290. De Manuel Blanco Encalada al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Fondo Legación de Chile en Francia e Inglaterra, volumen 29.

quienes contribuyeron a proyectar, de manera visual, el proceso de construcción republicano hacia mediados del siglo XIX.



## ***La Défense de Gaules de Théodore Chassériau e a Apresentação da Nação Francesa em 1855***

**Martinho Alves da Costa Júnior**

Professor de História da Arte e da Cultura da  
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

### **RESUMO**

Este trabalho analisa a obra *La Défense de Gaules*, de 1855 de Théodore Chassériau, realizada para a Exposição Universal de Paris daquele ano. O objetivo central é explorar a tela por duas vertentes: em primeiro lugar compreendê-la como um amálgama de sua carreira, confluindo, de modo muito peculiar, uma busca pela apresentação de uma história que reverbera um orgulho nacional. Por outro, a apreensão de uma análise comparativa se mostra fecunda na revisitação da dualidade Ingres-Delacroix no conjunto dos trabalhos de Chassériau e desta tela basilar, em específico.

### **ABSTRACT**

*This paper analysis the work *La Défense de Gaules* by Théodore Chassériau, painted for the Universal Exhibition of 1855 in Paris. The main goal is to explore the painting in two different aspects: at first by trying to comprehend it as an amalgam of his career, converging, in a particular way, a search for the presentation of a history that reverberates a national pride. In the other hand the apprehension of a comparative analysis is useful to review the duality Ingres-Delacroix in the ensemble of Chassériau's oeuvre, and specially of this particular painting.*

**T**héodore Chassériau certamente não está inserido no imaginário quando se pensa em um grupo amplo de artistas que possuem um aspecto político fortemente marcado, especialmente se lembrarmos de composições como o quadro-símbolo de Delacroix de 1830, ou a austeridade marcante de Jacques-Louis David de 1784. Antes, somos levados às suas composições femininas, fortes e exóticas, de *Vénus Marine*, 1838 à composição complexa de *Le Tepidarium*, 1853 e nos aparece como marca indelével e amada os dizeres de Théophile Gautier, no qual o artista teria “o dom da graça e sabia pintar mulheres<sup>1</sup>”.

No entanto, esta aparente constante se mostra frágil ao colocarmos juntamente com aquelas figurações obras como seus retratos de Lacordaire ou de Alexis de Tocqueville. John Ribner, por outro lado, indica mesmo as famigeradas imagens de mulheres com um forte acento político, para ele, um modo do anti-herói se descortina nessas figuras “imóveis, que sucumbem à tristeza, clausura, exaustão ou a morte<sup>2</sup>” durante a monarquia de julho.

<sup>1</sup> Este comentário de Gautier foi escrito por ocasião da exposição universal de 1855 no qual *Tepidarium* esteve presente. GAUTIER, T.. Citado por Léonce Bénédite. BÉNÉDITE, L. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 421.

<sup>2</sup> Ribner, J. “Théodore Chassériau and the Anti-Heroic Mode under the July Monarchy”. In Guégan, S.; Prat, L.-A. *Chassériau (1819-1856) Un autre romantisme*. Paris: Louvre, 2002, p. 14.

<sup>3</sup> A participação de Chassériau foi discreta, contando com cinco telas: além da *Défense...*, o artista enviou: *cavaliers arabes levant leurs morts*, *Chefs arabes se défiant en combat singulier*, *Tepidarium* e *Suzanne surprise par les deux vieillards*. “Mas inicialmente é claro que ele [Chassériau] não estava entre os faróis da manifestação; esta honra foi reservada a quatro anciões: Delacroix, Ingres, Decamps e

Em uma obra específica os anseios se aproximam de modo talvez mais claro destes aspectos políticos com entonações nacionalistas: *La défense de Gaules*, de 1855. Chassériau realizou o quadro especialmente para a exposição universal de Paris daquele ano e intencionava justamente levar ao evento algo novo. Certamente, como todos os artistas naquele ano, pretendia participar com distinção desta manifestação internacional<sup>3</sup>. O pintor estava enfraquecido, com sua saúde bastante debilitada e, sobretudo pela realização da decoração na igreja Saint-Philippe-du-Roule. Ainda assim, executou mais uma tela especialmente para a ocasião, *Macbeth voyant le fantôme de Banco*, tela tensionada e sombria, composição em friso, com a presença destacada de Banco visto apenas pelo olhar estupefato e aterrorizado de Macbeth, a tela foi recusada pelo júri<sup>4</sup>.

A escolha do tema do quadro, da defesa da Gália, é novidade para o pintor, o assunto histórico, de fato, não fazia parte do escopo de Chassériau<sup>5</sup>. Podemos pensar em como o artista procurava um reconhecimento na exposição universal trazendo à baila um assunto do orgulho do povo francês, da resistência dos gauleses frente aos romanos, liderados

Vernet [...]”. Cf. Peltre, C. *Théodore Chassériau*. Paris: Gallimard, 2001. pp. 208-209.

<sup>4</sup> O artista sente-se lesado pela exclusão de *Macbeth*, como atesta a carta endereçada ao Sr. de Mercey: “[...] eu venho lhe pedir que dê indicações para que aquilo que me resta na Exposição seja ao menos bem colocado”. BÉNÉDITE, L. Op. Cit: 466. Chassériau parece satisfeito com o resultado e escreve ao pintor e pupilo Alberto Pasini que estava em Teerã: “Meu grande quadro foi muito bem posto no Salão e estou satisfeito com o resultado, é, no dizer dos fortes, a coisa mais acabada e pretendida que eu produzi fora a última igreja.” CARDOSO, V. B. Pasini. Genova: Sagep Editrice, 1991, p. 32.



pela figura mítica de Vercingétorix. O tema é retirado de Júlio César em *De Bello Gallico*, no episódio no qual Vercingétorix abate César na batalha de Gergóvia<sup>6</sup>.

Na explicação das obras do Salão de 1855, *La défense de Gaules* era acompanhado de um resumo dos comentários de Júlio César à luz do próprio quadro de Chassériau:

Comandados por Vercingetorix, os gauleses expulsam de Gergóvia as legiões de César. Suas mulheres desgredadas imploram, mostrando do alto das ameias suas crianças, excitando-os ao combate<sup>7</sup>.

Na tela (FIG. 01), revestida por tons terrosos e dourados, um grupo se sobressai. Os heróis gauleses seminus e feridos tais quais mártires, propagam-se como ondas. A forte luminosidade de seus corpos, logo entra em contraste com a escuridão dos moribundos aos seus pés: a investida romana.

Na parte central da composição, Vercingetorix montado em um inquieto cavalo negro e branco, parece agir em nome de uma espiritualidade, seu olhar perdido aos céus parece pedir aprovação ou perdão pelos atos sangrentos. Em sua mão direita uma flecha dourada pronta para o ataque.

No nível superior da composição as mulheres brandem aos seus homens coragem e força para destruir os inimigos. Apontam, escondem-se, enfurecem-se, lamentam-se. Enquanto algumas protegem seus filhos se agarrando a eles,

outra ergue o rebento como quem mostra o manto do inocente manchado de sangue, enfurecendo ainda mais a alma dos guerreiros e também a promessa de retornar para aqueles que ficam.

Embora a composição seja piramidal com Vercingetorix em seu vértice, o fluxo energético do quadro vem das quatro extremidades da obra, numa força centrípeta, empurrando as linhas para o herói, onde se convergem e ganham maior potência e luminosidade.

No momento de sua apresentação na Exposição Universal, o quadro esteve longe de ser uma unanimidade, as opiniões divergem em maior ou menor grau, em um ataque preciso, no qual Chassériau seria nada além do pastiche de Delacroix. O afastamento das concepções de seu antigo mestre, neste momento, parece pesar de forma latejante nas críticas acerca do *La défense de Gaules*. Henry Marcel, Theophile Gautier, entre outros olham com desconfiança para a obra.

Delécluze, de forma áspera condena o artista não apenas por ter deixado os ensinamentos do primeiro Mestre, mas por copiar de modo ineficaz Delacroix:

[...] e enfim o Sr. Chassériau, que das alturas dos ensinamentos do pintor de Homero, se deixou cair em uma

<sup>6</sup> CÉSAR, Júlio. *De la guerre des Gaules*. Trad. Fran. Jean Schumacher. Bibliotheca Classica Selecta. << <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/CAES/BGI.html> >>.

<sup>7</sup> SALON. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. 15/05/1855. Para Vincent Pomarède, sem dúvidas

é um texto do próprio Chassériau. PRAT, L.-A. et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. Paris: RMN, 2002. p. 376.

imitação fraca e servil de trabalhos menores do Sr. E. Delacroix<sup>8</sup>.

E ainda:

A esta série de artistas elevados fora da escola em Roma, se junta ainda mais três dos quais suas obras mais recentes não satisfazem as expectativas que fizeram nascer no momento em que iniciaram brilhantemente suas carreiras: Srs. Chassériau, Couture e Charles Muller. Já observamos o Sr. Chassériau, um desertor da escola do Sr. Ingres, que imita Delacroix, e apesar de todos aqueles que se interessam pelo seu futuro o saudarem pelo seu passageiro retorno ao bom gosto quando exibiu em 1853, suas mulheres de Pompéia no *Tepidarium*, ele voltou com todas as suas aberrações pitorescas em sua nova obra, *La défense de Gaules*<sup>9</sup>.

Maxime du Camp, afiado e taxativo, potencializa essa leitura e não acredita ser louvável sequer falar das obras apresentadas por Chassériau:

A verdadeira vítima do Sr. Delacroix, foi o Sr. Théodore Chassériau. Apesar dos sábios e reiterados conselhos que a crítica tem dado a ele há tanto tempo, o artista

continuou na estrada onde está agora, equivocado para sempre. Está hoje na Exposição Universal com obras das quais não vamos nem falar sobre, uma vez que não pertencem mais à pintura<sup>10</sup>.

A presença de Delacroix neste momento nas telas de Chassériau mantém um papel central, são juntamente com seu antigo mestre, os grandes pilares de sustentação da obra. Contudo, longe de enquadrar-se numa simples leitura do pastiche de Delacroix, a obra de 1855 possui clareza e força na composição. Edmond About, distante dessas limitações críticas, indica para a presença da carnção dos guerreiros.<sup>11</sup>

Por certo, a força das carnes dos gauleses e da extrema brancura das luzes em seus corpos, ao mesmo tempo em que aparenta desafiar a morte, possui um forte acento espiritual. Esta luz, inclusive pode ser vista paralelamente com outra obra de Chassériau, *La descente de Croix*, de 1842 (FIG. 02). Na qual o próprio Cristo, ruivo, cujo peitoral conserva-se fortemente iluminado, poderia ser visto como um Gaules. Ou o olhar da figura da Virgem (FIG. 03), doloroso e questionador, está direcionado aos céus, assim como o olhar de Vercingetorix, que parece guerrear em nome de algo extraordinário, como que recebendo aprovação e força para a

<sup>8</sup> DELÉCLUZE, E. J., *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*. Paris: Charpentier & Cie – Librairies-Éditeurs, 1856. p. 212.

<sup>9</sup> Ibid: pag. 244.

<sup>10</sup> DU CAMP, M. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855: peinture | sculpture*. Paris: Librairie nouvelle, 1855. p. 118.

<sup>11</sup> ABOUT, E. « La Défense des Gaules » In MARCEL, Henry. *Théodore Chassériau*. Paris : L'art de notre temps, 1911. p. 105.

sua empreitada. O destino de sua flecha em riste, entendido desta maneira, está muito além de interesses pessoais.

O ímpeto dos guerreiros avançando em direção aos inimigos, aparenta ser uma forma interessante em exibir a luta e pode ser posto lado a lado com a precipitação da *Liberdade* de Delacroix (FIG. 04), evidenciando a proximidade formal entre os artistas. O movimento que atravessa os cadáveres – nos dois casos em nome de uma liberdade – é análogo. Em Delacroix, a passagem é mais sutil, a liberdade não pisa efetivamente nos cadáveres<sup>12</sup>, em Chassériau, os romanos são massacrados naturalmente pelos gauleses, entre os quais o primeiro, de braços erguidos segurando um punhal, pisa no peitoral do moribundo.

Os cadáveres em primeiro plano na famigerada tela de Delacroix também são distintos de Chassériau. Para Jorge Coli, o corpo morto em primeiro plano na *Liberdade*

[...] nada tem em comum com as belas anatomias das escolas. Seco, magro, amarelado – poder-se-ia dizer realista. Acrescente-se o fato de que o despojamento total, que tende a abstrair a nudez do cotidiano para enobrecê-la, foi aqui evitado: não se trata realmente

de um ‘nu artístico’, mas de um cadáver sem calças [...] do qual não foram sequer dissimulados os pelos pubianos e que conserva ainda a camisa e uma meia num dos pés<sup>13</sup>.

Em Chassériau, os corpos agonizantes ou mortos são tratados com uma dignidade das “belas anatomias”, poses definidas e, mesmo escultóricas. Existe um heroísmo, como na figura masculina no canto inferior direito da tela (FIG. 05). Uma morte glorificante, comparável às agonias criadas nas escadarias do Vale do Anhangabaú por Luigi Brizzolara sobre motivos de óperas de Carlos Gomes<sup>14</sup> (FIG. 06) ou mesmo no detalhe da tela de Pedro Américo, *A batalha de Campo Grande* de 1871<sup>15</sup> (FIG. 07).

O horror da exposição de corpos em primeiro plano é tratado com forte presença por Géricault em *Le radeau de la Méduse*, de 1818-1819. Tanto Géricault como Delacroix partem de situações ocorridas em seus cotidianos. Ao colocarmos detalhes em relação, o parentesco fica mais evidente (FIG. 08), e também suas diferenças. Embora a pose seja se-

<sup>12</sup> Em relação aos gauleses de Chassériau, a alegoria de Delacroix é, sobretudo, mais espiritualizada e mais idealizada, frente à recriação histórica que, também remetendo a elementos espirituais, mantém os guerreiros fortemente carnaís e terrenos.

<sup>13</sup> COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 95.

<sup>14</sup> Este conjunto escultórico em homenagem a Carlos Gomes faz parte das investigações da dissertação de mestrado de Fanny Tamisa Lopes. Cf. LOPES, F. *Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2012 (Dissertação de mestrado).

<sup>15</sup> Apesar da grande conotação heroica, do combatente desfalecendo e segurando o ferimento, Maraliz Christo salienta a forte presença do frade que segura o soldado brasileiro: “O frade de Pedro Américo está de frente para o espectador, segurando o ferido, formando um todo escuro, isolado pelo contraste dos demais feridos paraguaios. Através desse grupo, o artista diferencia a morte civilizada e cristã dos brasileiros”. CHRISTO, M. “Quando subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo”. In *sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [19]; João Pessoa, jul. / dez. 2008, pp. 81-101.

melhante, o tratamento dado ao corpo morto muda consideravelmente. Em Géricault, o apodrecimento da pele, em Chassériau a carne em evidência.

Para além das relações em termos gerais da composição, a imagem da *Liberdade* e sua semelhança com a figura do bravo guerreiro em *La défense* é eminente. A pose dos braços, num caso a bandeira tricolor, no outro a lança impiedosa. A movimentação em direção ao espectador (FIG. 09).

O sentimento é análogo com aquele de *Sardanapalo*, de Delacroix, a exploração da violência, sobretudo, em relação à mulher. Nela não apenas o espetáculo da morte em primeiro plano, mas o belo torso jogado à cama chama a atenção. A semelhança com a imagem de Chassériau é evidente. O corpo caído em *Sardanapalo* reaparece em Chassériau de forma mais terna, sendo segurado pela mãe ou uma compatriota que, ao mesmo tempo em que segura o corpo, não deixa de incentivar os soldados. (FIG. 10).

Entretanto, esta via de análise se completa com outro mestre. Seus contemporâneos marcaram com clareza a forte presença de Delacroix nestas imagens. Théophile Gautier, por sua vez, reprova apenas o uso aparente dos pincéis<sup>16</sup>; deste modo, a presença de Ingres não existiria senão

na indicação da filiação do artista<sup>17</sup> e fora este pequeno detalhe a imagem estaria quase em sua totalidade próxima ao universo de Delacroix. No entanto, Léonce Bénédite lembra de Ingres quando diz que a obra “parece uma transposição do *Martyre de Saint Symphorien*”<sup>18</sup> (FIG. 11). E Marc Sandoz, assim como Bénédite indica que a tela “se apresenta como uma composição densa, amiga da simetria e do equilíbrio clássicos”<sup>19</sup>.

As demonstrações que até este ponto aproximaram *La Défense* com a energia e ímpeto de algumas imagens de Delacroix são verdadeiras, tanto como se fez necessário aproximá-la de *Saint Symphorien*. Por muito tempo a literatura acerca da obra de Chassériau, de modo simplório, o inseriu na dualidade Ingres-Delacroix<sup>20</sup>.

Todavia, no momento no qual *La Défense* foi realizada, o artista há muito tempo estava distanciado de seu antigo mestre e esta tela provavelmente seja a obra-chave que permite compreender de que modo Ingres e Delacroix inatacavelmente sempre estiveram presentes na obra de Chassériau.

A estrutura entre o quadro de Chassériau e aquele de Ingres parece análoga. A presença de grupos femininos na parte superior, o homem na parte central montado a cavalo,

<sup>16</sup> GAUTIER, T. *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*. Paris: Michel Lévy frères, 1856. “A única censura que faríamos ao artista, é ter deixado em vários locais o trabalho do pincel muito visível; a rudez não é a força”.

<sup>17</sup> Nas explicações das obras do salão de 1855, o artista, apesar das altercadas com Ingres e o notório afastamento, é marcado ainda como “Aluno do Sr. Ingres”. In SALON. *Op. Cit.* p. 276.

<sup>18</sup> BÉNÉDITE, L. *Théodore Chassériau: sa vie et son œuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931. p. 469.

<sup>19</sup> SANDOZ, M. *Théodore Chassériau: 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*. 1ed. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974. p. 64.

<sup>20</sup> Evidentemente há exceções. Louis Peisse, por exemplo, em seu *Salon* de 1842, indicava certa autonomia de Chassériau por meio de sua tela *La Descente de la croix*: “Esta pintura não é modesta. As vistas ambiciosas são justificáveis, não se trata de outra coisa senão de saudar nela um dos eventos mais imprevisíveis e improváveis de nosso tempo, a aparição de um novo grande mestre”. Cf. PEISSE, L. “Salon”. In *Revue des deux mondes*. Paris, 01/04/1842.



o sacrifício eminente e a continuação da cena para além do enquadramento da pintura podem ser postos lado a lado. São imagens intimamente próximas. A espessura dos braços femininos também se assemelha. A mãe do santo ou a mulher que envolve a criança na parte inferior à esquerda em Ingres e, em Chassériau, os braços másculos da mulher exibindo a criança ou no alto à direita, outra, que levanta os cabelos num ataque de fúria e nervosismo.

As semelhanças não se dão apenas na composição, mas os detalhes aparecem, ressaltados. Os membros que “saltam aos olhos” são elementos importantes também na obra de Chassériau. A inserção muito marcante das veias nos gauleses possui forças equiparáveis daquelas dos carrascos.

Quando os detalhes das imagens são aproximados vemos que as indicações de Léonce Bénédict de fato são pertinentes (FIG.12, FIG. 13 e FIG. 14). Na primeira imagem há um aspecto curioso e importante que se relaciona intimamente com uma questão formal. A abertura dos braços do santo em Ingres corresponde aos braços erguidos dos dois gauleses na parte central da composição de Chassériau. A proximidade se torna ainda mais clara quando a cabeça de um terceiro gaulês que aparece entre estes dois citados é isolada. A posição desta cabeça é comparável ao do Santo de Ingres. Para que se identifique com maior clareza, as imagens foram sobrepostas (FIG. 15).

As duas outras imagens comparativas, exibem certamente as correspondências na composição das obras. A posição central do homem montado a cavalo e a proliferação de corpos que se seguem ao seu redor ou o grupo superior

feminino com os braços tensionados são próximos e partilham do mesmo espírito de composição. *La Défense* de Chassériau se exhibe desta forma, como uma recriação intensa da obra de Ingres, ou se desejarmos, uma recriação romântica.

Outra característica importante da tela de 1855 é a representação feminina. A figura que levanta a criança, lembra imediatamente a obra de Jacques-Louis David, *Les Sabines*, de 1799 (FIG.16 e FIG. 17) e que mantém relações próximas com a obra citada de Ingres. Este mesmo gesto é inserido na tela de François-Léon Benouville, *Martyrs chrétiens entrant à l'amphithéâtre*, de 1855. A força e a animalidade da figura feminina presentes na imagem de Chassériau, dão lugar a pureza e polidez das formas e a alvura dos tecidos que as envolvem. O céu é revoltoso, e o tumulto das carnes dos indivíduos e de seus drapeados são potencializados na cena dos gauleses. Na imagem dos mártires cristãos, a ordem e harmonia são características fortes.

A figura ao alto à direita, com mãos levadas aos cabelos, tem uma expressão à beira de um colapso, trafega entre a loucura e a fúria (FIG. 18). Seus braços também são torneados e musculosos, algo quase dos sentimentos mais primitivos é solto por esta gaulesa.

A cabeleira posta à mostra pela gaulesa está além de uma lembrança do prazer que os gauleses teriam em tocá-la, como sugere Antoine Vico. Pensando claramente na figura feminina que está logo abaixo desta que salientamos e que está muito mais calma, segurando seus cabelos com maior ternura: “O famoso gesto de segurar os cabelos significava

sem dúvidas: Lembre-se que, se vencido; você não poderá tocar mais nesta cabeleira”<sup>21</sup>. A tal sentimento e expressividade da imagem não serão raros os paralelos com figuras tais quais os delírios de insanidades em algumas representações de mulheres do fim do século como a *Cassandra*, de 1895 de Frederick Sandys ou *O crepúsculo da manhã*, de 1896 de Carlos Schwabe. Embora diferentemente, a imagem de Chassériau parece fazer eco a tais representações.

A composição de *La Défense de Gaules*, recobre, como se constata, praticamente a carreira do artista, indica caminhos percorridos, seus descontentamentos e permanência ao ensinamento do ateliê de Ingres e uma aproximação silenciosa, no bulício apenas das obras, com Delacroix neste tema inteiramente novo para o artista. Este projeto da representação gaulesa ganha contornos na cultura francesa no próprio século XIX. A história de uma estirpe que remonta a arqueologia do povo francês ganha espaço principalmente a partir da publicação do livro de Amédée Thierry, *Histoire des Gaulois: Depuis les temps les plus reculés, jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination Romaine*, de 1828. Em uma das páginas iniciais do livro, percebemos timidamente os modos com os quais os acentos patriotas com o povo que soube enfrentar e jamais desistir de lutar pelo seu espaço contra a dominação:

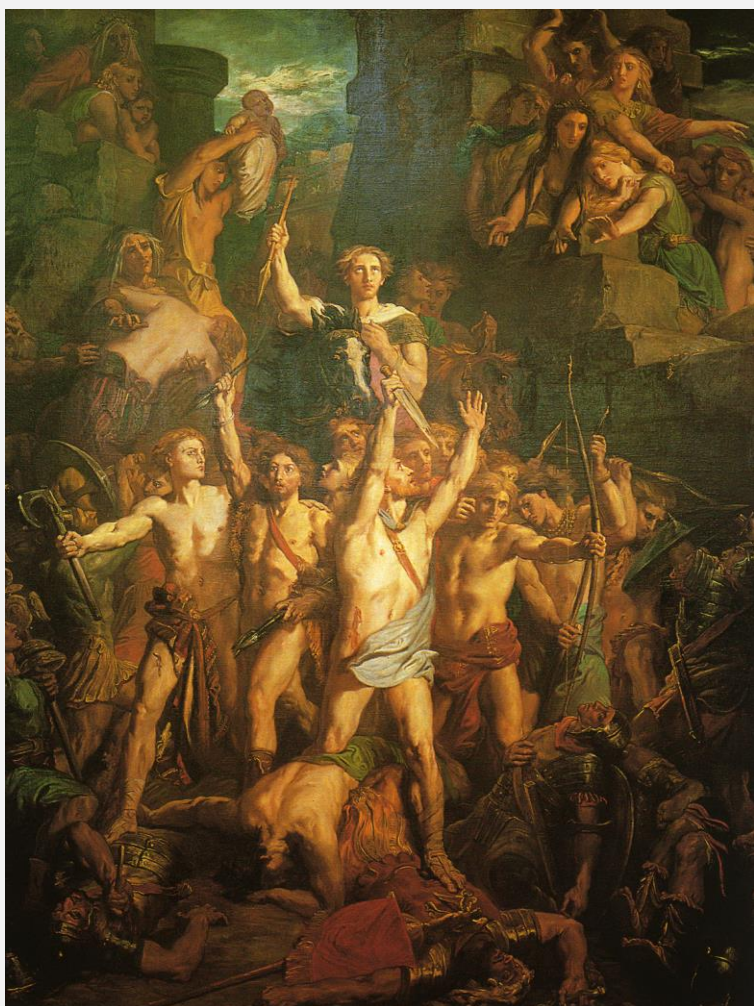
Poucas nações mostraram em seus anais uma página tão bela quanto esta última guerra dos gauleses, escrita, entretanto por um inimigo. Tudo o que o amor à pátria e a liberdade jamais deu de heroísmo e milagre, e se desenvolve apesar das mil paixões contrárias e desacordos funestos entre as cidades, desacordos nas cidades, negócios dos nobres contra o povo, excesso da democracia, intimidades hereditárias de raças<sup>22</sup>.

A obra de Chassériau integra indubitavelmente esta vontade de unir-se ao discurso de um orgulho crescente com o passado. Ao mesmo tempo em que se enquadra de maneira astuta na apresentação da nação francesa na exposição universal de 1855. Seus esforços, como uma apresentação cabal de seu trabalho, não são inocentes e congrega aquilo que era mais caro ao artista, mesmo que essas escolhas tenham gerado além dos tímidos aplausos, o descontentamento e austeridade da certa crítica.

<sup>21</sup> VICARO, A. “La défense des Gaules par Vercingétorix (tableau de Chassériau)». In *L'art libre*, número 17, avril-mai, 1911, p. 559.

<sup>22</sup> Thierry, A. *Histoire des Gaulois: Depuis les temps les plus reculés, jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination Romaine*. Tome 1. Paris: A. Sautet, 1828. P. VIII.

## IMAGENS



**FIG.1 - Théodore Chassériau. La défense des Gaules, 1855.**  
Musée d'Art Roger Quillot, Clermont-Ferrand. 520 x 310 cm, óleo sobre tela.



**FIG.2 - Théodore Chassériau. La descente de Croix, 1842.**  
Église Notre-Dame de Saint-Étienne. 300 x 220 cm, óleo sobre tela.





**FIG. 3** - La défense des Gaules (detalhe). La descente de Croix (detalhe).



**FIG. 4** - Eugène Delacroix. La liberté guidant le peuple, 1830. Musée du Louvre. 260 x 325 cm, óleo sobre tela.





**FIG. 5** - La défense des Gaules (detalhe).



**FIG. 6** - Luigi Brizzolara. Condor, 1922.



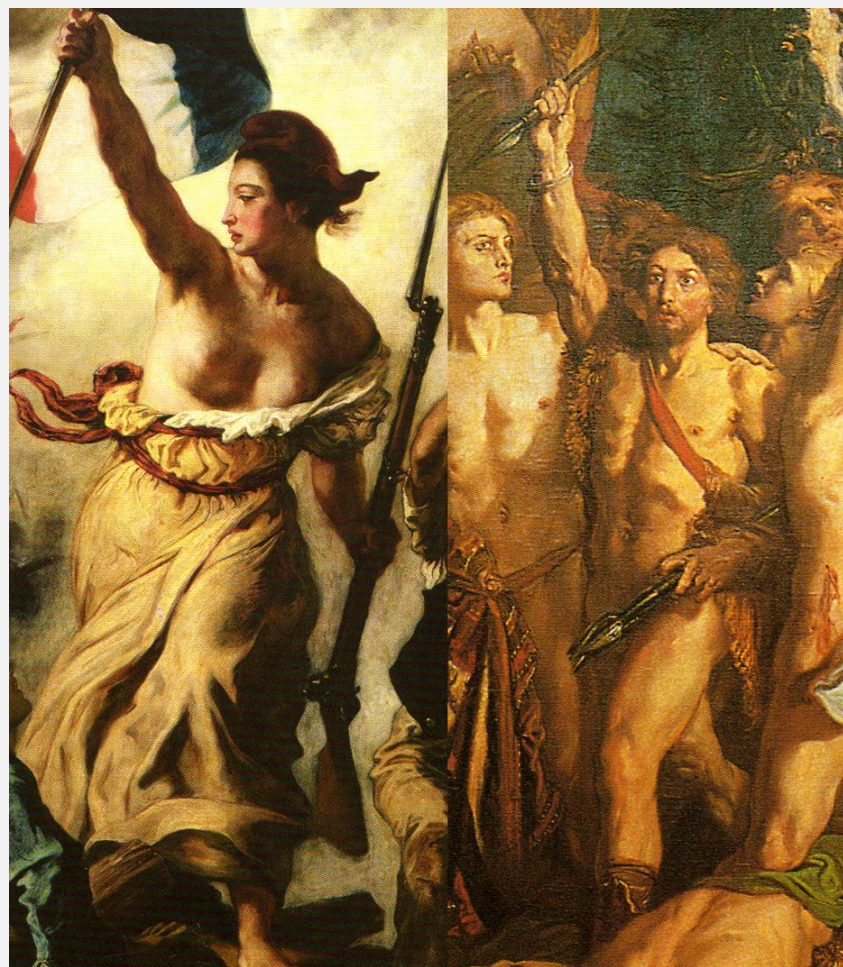
**FIG. 7** - Pedro Américo. Batalha de Campo Grande (detalhe), 1871. Museu Imperial.





**FIG. 8** - Théodore Chassériau. *La défense de Gaules* (detalhe), 1855. Musée du Louvre. 491 x 716 cm, óleo sobre tela.

Théodore Géricault. *Le radeau de Meduse* (detalhe), 1818-1819. Musée du Louvre.



**FIG. 9** - Eugène Delacroix. *La Liberté guidant le peuple* (detalhe), 1830.

Théodore Chassériau. *La défense de Gaules* (detalhe), 1855.





**FIG. 10** - Eugène Delacroix. La mort de Sardanapale (detalhe), 1827.

Théodore Chassériau. La défense de Gaules (detalhe), 1855.



**FIG. 11** - Jean-Auguste Dominique Ingres. Le Martyre de Saint Symphorien, 1834. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. 407 x 339 cm, óleo sobre tela.





**FIG. 12** - Comparação entre detalhes de La défense de Gaules (esquerda) e Le Martyre de Saint Symphorien (direita).



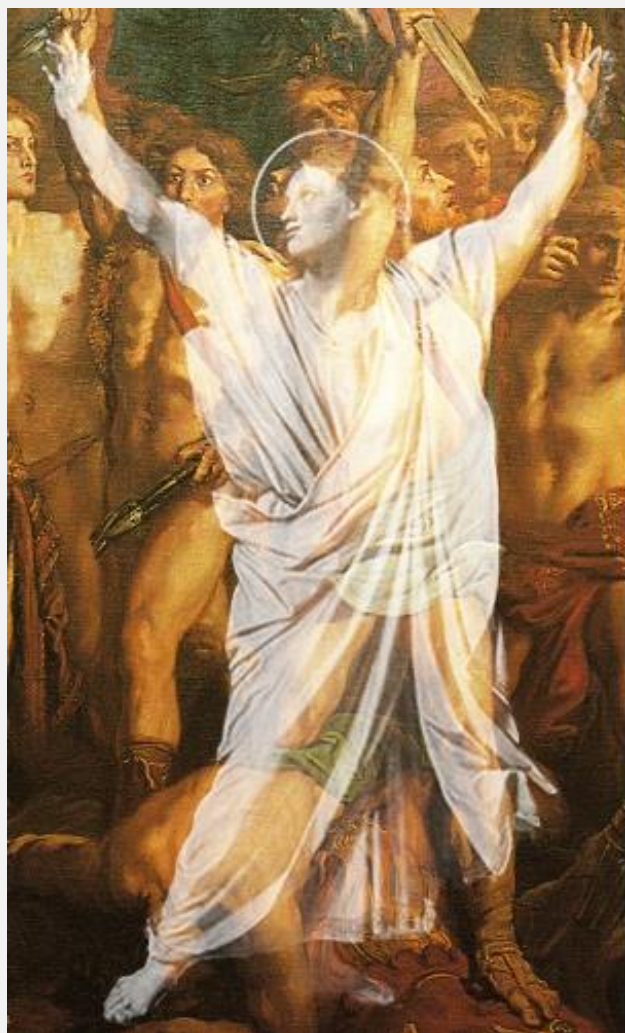


**FIG. 13** - Comparação entre detalhes de La défense de Gaules (esquerda) e Le Martyre de Saint Symphorien (direita).



**FIG. 14** - Comparação entre detalhes de La défense de Gaules (esquerda) e Le Martyre de Saint Symphorien (direita).





**FIG. 15** - Imagens sobrepostas: La défense des Gaules e Le Martyre de Saint Symphorien.



**FIG. 16** - Jacques-Louis David. Les Sabines ou L'Intervention des Sabines (detalhe à esquerda), 1799. Musée du Louvre. 385 x 522 cm, óleo sobre tela.

La défense des Gaules (detalhe à direita).





**FIG. 17** - François-Léon Benouville. Martyrs chrétiens entrant à l'amphithéâtre, 1855 (det). Musée d'Orsay. Óleo sobre tela.



**FIG. 18** - La défense de Gaules(detailhes).





## Trazar límites, deslindar fronteras. El caso de la pintura “El Fuerte Bulnes” (1848) de Alessandro Ciccarelli

### RESUMEN

Esta investigación busca reflexionar sobre la pintura “El Fuerte Bulnes” (1848) del artista italiano Alessandro Ciccarelli, considerada como una anomalía en su producción visual. Nos interesa situarla en su contexto histórico-político de producción articulando tres factores, a saber: la empresa colonial que emprende el Estado chileno hacia los territorios fronterizos australes; la experiencia del viaje como problema para la representación; y finalmente, generar posibles preguntas sobre la relación entre imagen y política o lo político de la imagen en cuanto al ejercicio ideológico y pedagógico en la representación.

### ABSTRACT

*This research seeks to reflect on the painting "El Fuerte Bulnes" (1848) by Italian artist Alessandro Ciccarelli, considered as an anomaly in his visual production. We are interested in situating it in its historical-political context of production by articulating three factors, namely: the colonial enterprise that the Chilean State undertakes towards the southern border territories; The experience of travel as a problem for representation; And finally, generate possible questions about the relationship between image and politics or the political image in terms of ideological and pedagogical exercise in representation.*

### Jaime Cuevas Pérez

Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y magister en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez. Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile.



Esta investigación es el resultado de una primera reflexión sobre la pintura “El Fuerte Bulnes” del artista italiano Alessandro Ciccarelli, considerada como su primera obra realizada en Chile. Ciccarelli llega desde Brasil hasta Valparaíso pasando por Montevideo y el estrecho de Magallanes a fines de 1848 contratado por el gobierno para dirigir la futura Academia de Bellas Artes de Santiago en 1849. De acuerdo a la historiografía del arte en Chile, la pintura de paisaje se presenta como una anomalía en la producción visual del artista, puesto que del autor sólo se conocen otras dos obras de este género: una vista de la bahía de Río de Janeiro realizada en 1844 y exhibida en la Exposición General de esa ciudad en 1848<sup>1</sup> (hoy parte de la colección de la Pinacoteca de San Pablo), y “Vista de Santiago desde Peñalolén” de 1853 (hoy de la colección del Banco Santander)<sup>2</sup>. Nos interesa situar la pintura “El Fuerte Bulnes” en su contexto histórico-político de producción articulando tres factores, a saber: la empresa colonial-imperialista que emprende el Estado chileno hacia los territorios fronterizos australes; la experiencia del viaje como problema para la representación; y finalmente, generar posibles preguntas sobre la relación entre imagen y política o lo político de la imagen en cuanto al ejercicio ideológico y pedagógico de la representación. En este sentido, entendemos la imagen en su

aspecto simbólico en cuanto a la cualidad polisémica de producir y reproducir una serie de significados y sentidos que, para este caso, se circunscribe en los ejercicios de construcción del Estado nacional chileno.

## TRAZAR LÍMITES, CONFORMAR NACIÓN

Quisiera comenzar con una cita del historiador chileno Rafael Sagredo a propósito de la investigación del naturalista Claudio Gay, quien fuera contratado por el gobierno de Chile hacia 1830 para estudiar su historia natural y lo que contribuya a conocer la industria del país, su comercio y administración:

[la investigación] fue un instrumento, un medio, a través del cual actuó el Estado en su afán por organizar la república, consolidar la nación, ejercer su soberanía y, esencial, legitimar el orden autoritario y conservador establecido a partir de 1830. (...) [Su trabajo] es una obra estatal en progreso, en la que sus ideólogos, promotores y autores, la elite a través del científico, detallan sus logros, objetivos, aspiraciones y esperanzas. Todas ellas vinculadas al porvenir de Chile, obviamente, bajo su conducción<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ESTEVES LIMA, V. *De Italia al continente americano: Alessandro Ciccarelli entre Brasil y Chile. Vínculos artísticos Italia-América, silencio historiográfico (Siglos XVI al XX)*. In: VI Jornadas de Historia del Arte, 2012. p. 7; VALDÉS, C. Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena. In: PELIOWSKI, A. y, VALDÉS, C. (Eds.). *Una Geografía Imaginaria, diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014, p. 93.

<sup>2</sup> En las exposiciones de 1856 y de 1877, ambas organizadas por la Sociedad de Instrucción Primaria, fueron exhibidos dos paisajes titulados *Magallanes* y *La Tierra*

*del Fuego*, pertenecientes a la colección de Marcial González. Es posible suponer que el primero corresponde a *Fuerte Bulnes*, mientras que del otro paisaje no se tienen mayores antecedentes. Agradezco a Juan Manuel Martínez por compartir estas referencias y a Marcela Drien por facilitar muy amablemente los respectivos catálogos.

<sup>3</sup> SAGREDO, R. Ciencia, historia y arte como política. El Estado y la *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay. In: SAGREDO, R. (ed) *Ciencia-Mundo. Orden*

A partir de la obra de Gay, Sagredo establece la necesidad por parte del Estado de incentivar primeramente la exploración del territorio como mecanismo para establecer la soberanía nacional y asegurar el progreso de la nación; parafraseando la investigación de la historiadora del arte argentino Marta Penhos<sup>4</sup>, ver, conocer y dominar son estrategias y prácticas coloniales en función de la subyugación de cierto territorio y población. Las expediciones científicas y militares fueron prácticas comunes a lo largo del siglo XIX en Europa y América post independencia que, para el caso de Chile entre la década del 30 y el 40, transforma la fisonomía del dominio territorial efectivo del país que en ese momento comprendía, en la zona norte, hasta la región de Copiapó y en el sur hasta el río Bío-Bío, cerca de la actual ciudad de Concepción, como frontera establecida con el pueblo mapuche. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879-1883), entre Perú y Bolivia, Chile conquista territorios del sur de ambos países consiguiendo su fisonomía actual. En el otro extremo, el proceso de dominación metropolitano hacia los territorios del sur corre de una manera diferente. En términos generales y de acuerdo al historiador José Bengoa, es posible dividir el proceso de colonización en al menos tres etapas: hacia la década de 1850, caracterizado por la llegada de los primeros colonos alemanes a las zonas más australes

del territorio: Valdivia, Puerto Octay y Puerto Montt, aprisionando a los mapuche entre dos fuegos cruzados<sup>5</sup>. Luego, en 1866 se dictan las primeras leyes de ocupación del territorio; y entre 1884 y 1929 el proceso de radicación, reducción y entrega de los títulos de merced por parte del Estado<sup>6</sup>. A mediados de siglo, asociado con esta primera etapa de colonización, la imagen pública - en cuanto imaginario- del mapuche comienza a cambiar: si durante la independencia se utilizaba su imagen en términos ideales como emblema de la resistencia contra el español o la adjudicación de ciertos atributos de valentía y lucha, ésta cambia hacia una representación de desconfianza y sospecha, en términos de civilización y barbarie<sup>7</sup>. En este momento, urgía la necesidad de consolidar la construcción del Estado nacional, cohesionar a Chile tanto en términos territoriales y políticos, como culturales e imaginarios en función del progreso y el desarrollo. En palabras del historiador Jorge Pinto, a mediados de siglo en Chile se expresa una ideología de la ocupación y un sentimiento de anti-indigenismo, las que resume en las siguientes ideas: 1) la necesidad de extender al territorio indígena la soberanía nacional; 2) la teoría de la raza inferior; 3) la idea de un país acosado y ultrajado, y 4) la teoría de la raza superior, planteamientos que marcaron las relaciones entre el gobierno y los mapuche de la frontera e impulsaron la acción que se emprendió contra ellos<sup>8</sup>.

*republicano, arte y nación en América*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Universitaria, Santiago, Chile. 2010, p. 184.

<sup>4</sup> PENHOS, M. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo veintiuno, Buenos Aires, Argentina. 2005.

<sup>5</sup> BENGOA, J. *Mapuche, colonos y el Estado Nacional*. Catalonia, Santiago, Chile. 2014, p. 61.

<sup>6</sup> *Ibid.*: p. 63 y ss.

<sup>7</sup> GALLARDO, V. *Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional*. Revista de historia indígena, n°5. 2001, pp. 119-134.

<sup>8</sup> JORGE PINTO R. Las heridas no cicatrizadas. La exclusión del mapuche en Chile en la segunda mitad del siglo XIX. In: GUILLAUME BOCCARA (Ed). *Colonización*,

En el territorio austral, Magallanes comienza a emerger como un punto atractivo para el asentamiento no sólo para la república de Chile sino que también para los imperios de Inglaterra y Francia, por lo que el gobierno temía una eventual ocupación europea, particularmente francesa, en las tierras australes. De acuerdo al historiador Mateo Martinic:

En el año 1840 ocurría en aguas del estrecho de Magallanes un acontecimiento extraordinario que renovarían después de siglos el interés universal por la ruta magallánica. En el mes de setiembre de ese año penetraban en el paso austral dos vapores, el “Chile” y el “Perú”, de la Compañía Inglesa de Navegación a Vapor, reabriendo de este modo tal ruta a la navegación y al mismo tiempo al tráfico mercante a vapor en el Pacífico.

El hecho tenía singular importancia desde que hacía siglos que la mencionada ruta había sido abandonada por los navegantes. Ya desde el instante mismo de su descubrimiento el Estrecho se mostró hostil a los veleros. Sus violentísimos huracanes, generalmente desfavorables a las embarcaciones que lo embocaban por el Atlántico, la existencia de traidores arrecifes, las costas abruptas y desoladas que caracterizan la mitad

occidental de su curso, dieron cuenta de innumerables navíos y navegantes, y fueron creando en torno a él una atmósfera de temor, de tal modo que a partir del siglo XVII, una vez descubierto el paso del cabo de Hornos, fue abandonado y preferido en su lugar la nueva ruta que aunque más larga y no exenta de peligros, era considerablemente más segura.

Desde entonces las aguas del Estrecho fueron surcadas solamente y en contadas oportunidades, por naves en misiones de estudio y exploración.”<sup>9</sup>

La década del 40 fue un punto de inflexión para la empresa colonial chilena, especialmente si consideramos que en ese año se reinaugura la ruta comercial en el estrecho de Magallanes, hecho que revaloriza el territorio austral –en términos soberanos y estratégicos– y patentiza la necesidad de dominación. En 1842 se nombra como intendente de Chiloé a Domingo Espiñeira –el territorio más al sur donde Chile mantenía dominio efectivo–, y se le encarga la misión de organizar la expedición hacia el estrecho de Magallanes. Ocupando la ciudad de Ancud como centro de operaciones, la intendencia encarga una expedición al capitán de fragata don John Williams o Juan Guillermo, como también se le llamó<sup>10</sup>. De esta manera es que se emprende una primera exploración de reconocimiento del territorio para ejercer la

*resistencia y mestizaje en las Américas (Siglos XVI-XX)*. Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2002, p. 331.

<sup>9</sup> MARTINIC, M. *Presencia de Chile en la Patagonia Austral 1843–1879*. Andrés Bello, 1963, p. 42.

<sup>10</sup> Marino inglés al servicio de la República que desempeñaba el cargo de Capitán de Puerto en San Carlos de Ancud. Williams, marino por tradición, había llegado al

país en 1818 y había combatido a las órdenes del capitán inglés Lord Cochrane, primero como marinero y después como oficial, participando en las expediciones a Chiloé y en la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana. *Ibid.*, p. 64. De la expedición existe el *Diario de la Goleta ‘Ancud’ al mando del Capitán Fragata don Juan Guillemos (1843) para tomar posesión del Estrecho de Magallanes* publicado por Nicolás Anrique en 1901.

soberanía nacional y, consecutivamente, instalar una colonia. Martinic establece un primer periodo para la historia en el estrecho de Magallanes entre 1843 y 1852 caracterizado por la fundación del Fuerte Bulnes en Punta de Santa Ana y la mala fortuna de la colonia: condiciones naturales extremas que provocan escasez de provisiones y alimentos, seguido por un incendio en marzo de 1848 –que motiva el traslado de la colonia a Sandy Point, hoy Punta Arenas– y el motín de fines de 1851 liderado por Miguel José Cambiaso, ex convicto trasladado al Fuerte Bulnes, quien provoca la destrucción total de la colonia.

### DESLINDAR FRONTERAS. SOBRE LA PINTURA EL FUERTE BULNES (1848)

Alessandro Ciccarelli (1811-1879) fue un pintor italiano oriundo de la ciudad de Nápoles, considerado por la historiografía del arte local como un artista académico y neoclásico. En 1843 llega a Río de Janeiro junto con la comitiva que acompañó a la ex- princesa real de las Dos Sicilias, Teresa Cristina de Bourbon desempeñándose como pintor de la corte del emperador Pedro II. Sin embargo hacia 1848, sin haber conseguido el reconocimiento que aparentemente esperaba, responde a la convocatoria realizada por diplomáticos chilenos para dirigir la futura Academia de Bellas Artes desde 1849<sup>11</sup>; firma el contrato en junio de ese año y en octubre ya se encontraba en Santiago<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> VALDÉS, Op. Cit., p. 86-87.

<sup>12</sup> PEREIRA, E. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Universitaria, 1992, p. 65.

Ciccarelli emprende el viaje hasta Valparaíso a bordo de la fragata de guerra inglesa *Gorgona* desde Brasil, pasando por Montevideo hasta el estrecho de Magallanes, donde conoce la colonia chilena en punta Santa Ana y el Fuerte Bulnes<sup>13</sup>. A partir de esta experiencia, es que el pintor realiza la pintura que aquí analizamos (FIGURA 1). A propósito del género de la pintura de paisaje en Chile en general y de Ciccarelli en particular, la historiadora del arte Catalina Valdés realiza una interesante revisión historiográfica sobre el comienzo y deriva de la pintura de paisaje en Chile a mediados del siglo XIX, situando dos polos en la aparición del género: Alessandro Ciccarelli y al pintor chileno –formado en la Academia de Santiago por el primero – Antonio Smith. En relación a lo que nos interesa, inscribe al napolitano como un sujeto que le atribuye una función social y económica al arte (a su rol público) como un complemento a otras áreas que contribuya al desarrollo de país<sup>14</sup>: “lo que Ciccarelli promueve entonces es un arte decorativo que amenice aquello que tiene utilidad pero no belleza”. De esta manera es que Valdés establece que, en términos generales y en consecuencia al pragmatismo del pintor, “en su obra primaban escenas históricas, mitológicas y religiosas. Así, el paisaje quedaba, tanto en la práctica pictórica del director como en el decreto [del reglamento formativo de la Academia], recluido al <fondo de la tela>”. Lúcidamente Catalina Valdés realiza una lectura de “Vista de Santiago desde Peñalolén” (1853) afirmando que más que un paisaje en términos naturalistas o

<sup>13</sup> Es posible suponer que entre los meses de julio, agosto y septiembre Ciccarelli pudo haber pasado por el fuerte Bulnes. Ibid., p. 64.

<sup>14</sup> VALDÉS, Op. Cit., p. 88 – 90.



de descripción topográfica o botánica, lo que se realiza es un autorretrato:

En lugar de una mirada atenta al mundo exterior, el pintor se inscribe a sí mismo en el paisaje, mediante una interesante estrategia de puesta en abismo, con la que se autoseñala como pintor europeo en un contexto cuyo único referente es la naturaleza; un lugar que debe ser <puesto en orden> por medio del estilo académico.<sup>15</sup>

En este contexto, es que la experiencia del viaje se revela como un eje problemático para la reflexión y el análisis del Fuerte Bulnes, especialmente si se considera su historicidad imperial para las potencias europeas durante el siglo XIX. El historiador Miguel Rojas-Mix establece que “la historia de los viajes es una crónica de la colonización, donde los contactos, los enfrentamientos y las revueltas se inscriben en un espacio que los europeos invaden lentamente, apropiándose de regiones enteras y reduciendo sus hombres a la esclavitud”<sup>16</sup>. El viaje supone un ejercicio de poder, una aspiración de dominio efectivo, económico, político y cognoscitivo exigiendo la existencia de un *otro* ajeno que pueda ser supeditado. La experiencia del viaje es la experiencia de la expansión, de atravesar ciertos límites y fronteras, cruzar otros espacios y conocer (dominar) otros mundos. La frontera es un espacio de intercambio, de

contaminación, una zona de contacto entre mundos diferentes siendo el “espacio de los encuentros coloniales, el espacio en que personas separadas geográficamente e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto”<sup>17</sup>.

Entrando directamente en la pintura, es posible apreciar que la composición del paisaje se encuentra dividido en dos grandes planos, uno de tierra y otro de cielo, donde este último ocupa levemente mayor superficie en la pintura. Las hileras de montañas, densamente nevadas, se articulan como una línea fronteriza entre el cielo y el mar. En el plano superior la expresividad de las nubes denotan un clima frío y turbulento azotado por la inclemencia de la naturaleza, elementos que en su conjunto generan un ambiente inhóspito. El predominio del cielo y el mar por sobre la tierra –que en términos de la coloración de la superficie posee una gama cromática similar– producen una sensación de inmensidad de la naturaleza en el espectador, naturaleza que, sin embargo, ha sido trabajosamente culturizada y acondicionada. De igual modo, el tratamiento de los contornos, sumamente delineados y dibujados, contienen el potencial expresivo de la pintura. En el extremo derecho de la imagen se asoma sobre el mar un barco a vapor, síntoma o signo del progreso y las potencialidades que otorga la colonia como un lugar estratégico para el comercio, la comunicación

<sup>15</sup> Ibid. p. 97.

<sup>16</sup> ROJAS-MIX, M. *América Imaginaria*. Pehuén y Erdosain, Santiago, Chile, 2015, p. 189-190.

<sup>17</sup> PRATT, M. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires Argentina, 2011, p. 33.

y la circulación del capital; o, tal vez, como referencia al propio viaje realizado por el pintor.

Entre 1847 y 1851 el Sargento Mayor don José de los Santos Mardones es designado como gobernador de Magallanes, asumiendo el liderazgo y dirección de la colonia, puesto que se presentaron grandes dificultades en la gestión y sobrevivencia por parte de los colonos en el fuerte Bulnes especialmente por la escasez de alimento y al incendio ocurrido en marzo de 1848. El gobierno ve en Mardones las competencias necesarias para poder salvar la colonia y la soberanía misma de la república en los territorios de la Patagonia austral, cualidades atribuidas en función de su experiencia como veterano de las guerras de la independencia.<sup>18</sup> Tras asumir en abril como gobernador, Mardones le insiste al gobierno la necesidad de trasladar de lugar la colonia, que en palabras de Martinic:

La dura experiencia de cuatro años había enseñado que el lugar era muy inhospitalario. El clima excepcionalmente duro y cambiante, la carencia de tierra en cantidad suficiente para la siembra, la falta de campos aptos para el pastoreo del ganado, hacían imperativo el traslado del establecimiento. La ubicación del fuerte en la punta Santa Ana podía ser aceptada sólo como la de un simple puesto de vigía o control, dependiendo para su mantención de otro

punto poblado situado en lugar más conveniente, pero en ningún caso podía considerársele como punto para el desarrollo de una colonia permanente.<sup>19</sup>

Desde diciembre de 1848 hasta marzo de 1849 comienzan los preparativos para el traslado de la colonia, desde el fuerte Bulnes hasta el río del Carbón o Sandy Point, actual Punta Arenas; esta situación es con la que se encuentra Ciccarelli tras su paso por la colonia entre los meses de julio, agosto y septiembre. Conociendo esto, se puede observar que el artista hace figurar en el plano central de la pintura (FIGURA 2), y a una escala mínima en relación a la inmensidad del paisaje, al gobernador Mardones desde lo alto sosteniendo un papel en sus manos, presumiblemente el proyecto de los planos de mejora de la colonia y el programa de traslado de la población. Junto a él se presenta al fraile italiano Domingo Pasolini (1807-1892) (identificado fácilmente por su vestuario), llegado al país en 1837 integrando un contingente de religiosos que se establecieron en Chile invitados por el gobierno del Presidente Joaquín Prieto para atender las misiones entre los indígenas<sup>20</sup>. Mardones y Pasolini fueron estrechos colaboradores para el crecimiento de la colonia (este último siendo capellán del fuerte) desarrollando una fuerte relación. Finalmente no es posible ignorar las dos figuras indígenas hoy anónimas al costado izquierdo de los personajes principales, personas

<sup>18</sup> MARTINIC, Op. Cit., p. 92

<sup>19</sup> Ibid., p. 93

<sup>20</sup> Sobre el tema de los misioneros en el sur de Chile durante el siglo XIX revisar: Pinto Rodríguez, Jorge "Misioneros italianos en la Araucanía 1600-1900.

Evangelización e interculturalidad". BALDOMERO ESTRADA (Ed.). *Presencia italiana en Chile*. Serie de monografías históricas 7, Instituto de Historia de la Universidad Católica de Valparaíso, 1993.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

indistintamente cubiertas por una piel, presentándose como una sola unidad. Los patagones (por utilizar el adjetivo de la época) son retratados en una pose sumisa y levemente encorvados, mirándose uno al otro. El contraste entre unos y otros (*nosotros*, los que miramos el cuadro, y *los otros*) es claro: mientras los colonizadores adoptan una pose activa y dinámica, de decisión y administración sobre el territorio, los colonizados aparecen indiferentes e inactivos, naturalmente incapaces de definir, y sin duda productivizar, su territorio. En palabras del historiador Fabien Le Bonniec:

Las descripciones y representaciones hegemónicas del siglo XIX representan paisajes del sur en los que el indio, cuando no está ausente, es mostrado como un peligro, un marginal y un alcohólico incapaz de volver productiva la naturaleza que lo rodea<sup>21</sup>.

Aquí pareciera que la actitud tomada por los indígenas es de desamparo, que si bien son incluidos en el relato del cuadro, pareciera ser que su presencia es para hacer coincidirlos como parte de la conquista de ese territorio. Ese decir, como ejercicio político en la imagen, sea en función el proyecto de nación del Estado o incluso del mismo Mardones. En la pedagogía de la imagen, la visualización del indígena se inscriben como sujetos naturales dentro de aquel paisaje y territorio que ya ha sido, aparentemente, dominado.

<sup>21</sup> LE BONNIEC, F. Del paisaje al territorio: de los imaginarios sociales a la lucha de los mapuche en el sur de Chile. In: PELIOWSKI, A. y, VALDÉS, C. (Eds). *Una*

Este primer acercamiento a la pintura “El Fuerte Bulnes” nos permite trazar ciertas líneas en torno al contexto histórico de producción de la obra, los recorridos afectivos que articulan el sentido de la imagen así como las posibles implicancias políticas en cuanto a la representación y circulación. En este sentido, proponemos considerar la experiencia del viaje como un factor condicionante para la realización de esta pintura, intentando imaginar las acciones y padecimientos afectivos que producen el movimiento, especialmente en lugares desconocidos y ajenos como para el caso de Ciccarelli. En este sentido, un modelo de consideración para este tipo de situaciones podría ser la literatura de viajes y las expediciones científicas, especialmente en cuanto a la relación colonialista que se produce con el entorno, el territorio y los habitantes. Las condiciones de la vida durante el viaje influyen indudablemente en la representación y las estrategias visuales dentro de la imagen. Por otro lado, nos quedan vacíos e incógnitas que no podemos sugerir ni mucho menos responder, tales como las motivaciones para la realización de esta pintura ¿fue un modo de congraciarse con el gobierno? ¿O quizá respondió a un encargo por parte del mismo Mardones u de otro agente? De ser así ¿qué tipo de relación pudo entablar Ciccarelli con el gobernador o incluso con los misioneros italianos? Lamentablemente, se hacen necesarias

*Geografía Imaginaria, diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014, p. 71.

las fuentes documentales histórica que nos permitan poder dilucidar lo anterior.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Libros

BOCCARA G. Colonización, resistencia y etnogénesis en las fronteras americanas. In: *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Quito, Ecuador: Abya yala, 2002.

CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México. 2007.

Jorge Pinto R. Las heridas no cicatrizadas. La exclusión del mapuche en Chile en la segunda mitad del siglo XIX. In: BOCCARA, Guillaume (Ed). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (Siglos XVI-XX)*. Ediciones Abya-Yala, Quito – Ecuador, 2002.

MARTINIC BEROS, M. *Punta Arenas en su primer medio siglo 1843 – 1898*. Edición de autor, Magallanes, 1988.

----- *Presencia de Chile en la Patagonia Austral 1843–1879*. Editorial Andrés Bello, Chile. 1963.

PENHOS, M. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, Argentina. 2005.

PEREIRA SALAS, E. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Universitaria, Santiago de Chile. 1992.

PELIOWSKI, A.; VALDÉS, C. (Ed). *Una Geografía Imaginaria, diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.

PRATT, M. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, Argentina. 2011.

SAGREDO, R. Ciencia, historia y arte como política: El Estado y la Historia física y política de Chile de Claudio Gay. In: SAGREDO, R. (Ed.). *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Universitaria, Santiago de Chile. 2010.

ROJAS MIX, M. *América Imaginaria*. Pehuén y erdosain, Santiago de Chile. 2015.

TAYLOR HANSEN, L. El concepto histórico de Frontera. In: OLMOS AGUILERA, M. (Cord.). *Antropologías de las fronteras. Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Miguel Ángel Porrúa, México D. C, 2007.

### Artículos

GALLARDO, V. *Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional*. Revista de Historia Indígena nº5 (2001): 119-134.



## IMÁGENES



**FIG. 1 - Alessandro Ciccarelli. "Fuerte Bulnes", 1843.** Óleo sobre tela Colección perteneciente al "Archivo Fotográfico y Biblioteca Patrimonial del Museo Regional de Magallanes (MRM)" – Dibam – Ministerio de Educación.



**FIG. 2 - Alessandro Ciccarelli. "Fuerte Bulnes", 1843 (detalle).**



## Caupolicán, Caracter de Bronce: Una aproximación a la Invención del Héroe, el Monumento y lo Indígena en Chile (1868-1910)

### RESUMEN

Dentro del relato canónico de la nación creado por las elites chilenas de la segunda mitad del siglo XIX, se hizo preciso “fabricar” héroes que encarnaran un espíritu guerrero distintivo del país. A partir de ahí tendría cabida la figura del mapuche como un referente de rebeldía y sacrificio, aun cuando éste no alcanzaría la categoría de héroe, sino sólo la de personaje con rasgos heroicos. Un caso paradigmático lo constituye la escultura Caupolicán, de Nicanor Plaza, de 1868. Obra funcional a los intereses hegemónicos, fue elogiada en Santiago en 1872 como “un indio de carácter de bronce”, que sin embargo, poseía un cuerpo clásico. En Estados Unidos fue exhibida como mohicano. Valorada como escultura académica a pesar de su impronta estatuaría, una de sus versiones más conocidas permaneció al interior del Museo de Bellas Artes por varios años, para posteriormente, ser retirada de la colección y ser puesta en un cerro. Ni héroe, ni monumento, ni mapuche propiamente tal, la obra refleja la ambigüedad y la ficción de algunos discursos estéticos y políticos.

### ABSTRACT

*Within the canonical narrative of the nation created by the Chilean elites of the second half of the nineteenth century, it became necessary to “make” heroes that embodied a distinctive warrior spirit of the country. From there, the Mapuche figure would have a place of rebellion and sacrifice, even though he would not reach the category of hero, but only that of heroic characters. A paradigmatic case is the sculpture Caupolicán, Nicanor Plaza, 1868. Functional work to hegemonic interests, was praised in Santiago in 1872 as “an Indian of bronze character,” which nevertheless had a classic body. In the United States it was exhibited as a Mohican. Valued as academic sculpture in spite of its statuary imprint, one of its most well-known versions remained inside the Museum of Fine Arts for several years, later to be removed from the collection and placed on a hill. No hero, no monument, no Mapuche proper, the work reflects the ambiguity and fiction of some aesthetic and political discourses.*

### Patricia Herrera Styles

Licenciada en Teoría e Historia del arte,  
Magíster en Estudios Latinoamericanos, Dr.(c) en  
Filosofía, Mención Estética y Teoría del Arte,  
Universidad de Chile. Docente Universidad de  
Playa Ancha.



La construcción simbólica del Estado-Nación en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX fue un proceso ideado y liderado por una elite. Como sostienen Dedieu, Enríquez y Cid<sup>1</sup>, a partir de 1842 con la fundación de la Universidad de Chile, este sector social se dio a la tarea de elaborar una memoria colectiva nacional, lo que significó la selección de ciertos hitos, la creación de un relato canónico, la “fabricación” de héroes<sup>2</sup>, así como el establecimiento de las bases de la cultura nacional. En este proceso se contó además con la colaboración de otros agentes que contribuyeron con la empresa universitaria, tales como literatura, música, discursos, grabados, galerías de retratos, pintura y escultura. En este escenario que buscaba por encima de todo la “unión” de los chilenos, los héroes y personajes admirables no solo se definieron, sino que además debieron contar con una imagen visual reconocible a nivel público, por lo que fue importante la construcción de iconografías y su circulación en la esfera cotidiana. En este último sentido, se puede entender la relevancia de la creación de las Academias de Pintura en 1849 y Escultura en 1854, para las que el Estado destinó recursos, contrató profesores extranjeros y concibió como centros de educación gratuitos.

<sup>1</sup> DEDIEU, J.P.; ENRÍQUEZ, L. y CID, G. *Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)*. Revista Caravelle, n° 104, Toulouse, 2015.

<sup>2</sup> En este sentido resulta fundamental, tal como señalan los autores, recurrir al concepto de “fabricación” de héroes planteado por Michel Vovelle en textos como *La mentalidad revolucionaria*, Barcelona, Ed. Crítica, 1989 o *La Revolución francesa ¿matriz de la heroización moderna?*, MINGUEZ, VÍCTOR, CHUST, MANUEL, (coord.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Universidad de Valencia, Valencia, 2003.

<sup>3</sup> Cfr. SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y la Cultura en Chile*, Tomo IV, Ed. Univ., Santiago, 2007; PINTO RODRÍGUEZ, J. *La formación del Estado, la nación,*

## EL INDIO COMO PERSONAJE CON RASGOS HEROICOS

Dentro de este relato canónico el éxito guerrero fue entendido como una característica distintiva del “país”, de forma que el hecho de poseer un ejército jamás vencido desde la Conquista, permitía concebir la idea de un pasado heroico común<sup>3</sup>. Así, el discurso histórico articulado desde entonces, permitía incorporar al pueblo mapuche del siglo XVI como un antecedente legítimo de lo que sería la “nación” chilena del siglo XIX. A partir de ahí tendría cabida en la narrativa oficial, la figura del mapuche como el antecedente que encarnaba ciertos valores y que era necesario promover en el chileno común, tales como valentía, rebeldía y capacidad de sacrificio. De este modo, se re-articularon las figuras de Caupolicán, Galvarino, Colo-Colo y Lautaro, desde una perspectiva diferente a las existentes en las centurias anteriores, enfoque que incluía una visión liberal y positivista del indio como un “otro”<sup>4</sup>. A pesar de esta valoración sin embargo, el personaje mapuche en general no alcanzaría la categoría de héroe propiamente tal, sino sólo la encarnación de lo que Raúl Dorra, denomina como *personaje con rasgos heroicos*. Este sería entendido como aquel que no

y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión, Ediciones Dibam, 2º edic, Santiago, 2000; LARRAÍN, J. *Identidad chilena*, Ed. Lom, Santiago, 2000.

<sup>4</sup> Proponemos aquí la idea de una rearticulación o nuevo perfilamiento de estas figuras, pues durante la primera mitad del siglo XIX, los discursos que existieron sobre el indio en Chile fueron diferentes a los que encontramos en este período. Ver GALLARDO, V. *Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional*. Revista de Historia Indígena, N°5, Universidad de Chile, 2000, 6 y PINTO RODRÍGUEZ, J. *Del antindigenismo al proindigenismo en Chile en el siglo XIX, La reindianización de América*, siglo XIX, Leticia Reina (ed), México, 1997.

alcanza a tener todos los atributos del héroe, sino que solo realiza en su vida algunos excepcionales actos heroicos<sup>5</sup>. Esto pues, tal como sostiene Dorra para México, y que podemos ampliar para todo el contexto latinoamericano de la época, el héroe se entendió “más que como un individuo de valor excepcional, como la encarnación del alma nacional, una síntesis de las supremas aspiraciones del Pueblo”<sup>6</sup>. Caupolicán o Galvarino, en nuestro caso, si bien podían coincidir en algunas de sus acciones con la imagen del héroe romántico, poseían un inconveniente no menor, que era el hecho de pertenecer a una “raza inferior”, cuya barbarie era imposible de superar, según los principales pensadores del país<sup>7</sup>. En Chile, así como en varios de los países americanos, el criollo fue la única figura capaz de concebirse como héroe, por lo tanto, mulatos, negros e indios, solo por su condición racial quedaban automáticamente fuera de esta categoría<sup>8</sup>. Dentro del imaginario nacional decimonónico, resultaba inconcebible por lo tanto, situar a un mismo nivel de valoración a Arturo Prat o Bernardo O’Higgins junto a los caciques de la Araucanía, y en muchos casos ni siquiera era posible que compartiesen un mismo espacio de veneración como la Galería histórica, el museo o la plaza.

<sup>5</sup> DORRA, R. La interacción de tres sujetos en el discurso del pasado. In: PÉREZ SILLER, JAVIER y RADKU GARCÍA, VERENA (coords.). *Identidad en el imaginario nacional, reescritura y enseñanza de la historia*, México, El Colegio de San Luis, Instituto Georg-Eckert, 1998, p. 201.

<sup>6</sup> DORRA, Op. cit.: p. 199.

<sup>7</sup> La idea de la raza indígena como una raza naturalmente inferior está presentes en autores tales como Vicuña Mackenna, Amunátegui o Barros Arana. *Historia General de Chile* de Diego Barros Arana, Santiago, 1884-1902; *Descubrimiento y Conquista de Chile*, de Miguel Luis Amunátegui, de 1885 e *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago, 1541-1868*, de Benjamín Vicuña Mackenna, de 1869.

## EL INDIO EN LA ESTATUARIA PÚBLICA

Para la instalación de este indio en el imaginario nacional jugó un rol fundamental la escultura estatuaría, que realizada en grandes dimensiones, mármol o bronce y sobre pedestales de gran altura, podía ser ubicada en lugares públicos concurridos, como el centro cívico o la avenida, donde toda la población podía contemplarlas. Por ello, la labor de los primeros escultores chilenos que se formaban en la Academia, tales como Nicanor Plaza o José Miguel Blanco y varios de sus discípulos, como Virginio Arias, Simón González, Carlos Lagarrigue o Lucas Tapia, se entendió como una tarea civilizatoria en la que indígena se transformó en uno más de sus temas patrióticos. Específicamente en este caso, el estatuario estaba llamado a realizar un interesante proceso de interpretación, al ser capaz de rescatar los rasgos espirituales de sus retratados, sus valores, un “carácter” o un “alma” y no necesariamente sus características físicas, de “raza”, las que eran más bien despreciadas por los pensadores de la época<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> En este sentido seguimos el planteamiento de Dorra, en relación a que en México los criollos habrían sido quienes encarnaron los ideales y el proyecto de Independencia, y que en estas guerras habrían sido la única ocasión de la historia donde surgen héroes en México. DORRA, Op. cit, p. 200.

<sup>9</sup> En este contexto, historiadores como Vicuña Mackenna, Amunátegui y Barros Arana, consideraban el cuerpo del indio inferior en fuerzas y aptitudes al del blanco. Barros Arana por ejemplo, en su *Historia General de Chile* (1884), sostenía refiriéndose a los mapuches: *Pero, como todos los salvajes, poseían fuerzas musculares inferiores a las de los hombres de una cultura superior*. BARROS ARANA, D. *Historia General de Chile*, Tomo I, Edit. Universitaria, 1999, p. 81.



## CAUPOLICÁN, UN INDIO DE BRONCE

Un caso relevante dentro de este escenario, lo constituye la escultura *Caupolicán*, de Nicanor Plaza (FIG. 1), creación de grandes dimensiones (1,90 metros de altura), realizada en París en 1868, que a nuestro modo de ver, constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos de este proceso de “invención” de figuras funcionales al poder, que sabían combinar estética e ideología.

La obra fue presentada por primera vez a público en el Salón de París en 1868, bajo el título “Caupolicán, Jefe de los Araucanos que rechazó a los españoles (1550-1570)”<sup>10</sup>, realizando en la época el artista varios ejemplares de la obra. Una de estas versiones, propiedad del acaudalado hombre de negocios Luis Cousiño, habría llegado a Chile alrededor de 1872, para ser exhibida junto a otras obras de Plaza, -entre ellos dos *Estudios Araucanos*-, en la Exposición Nacional de Artes e Industrias realizada ese año, también conocida como la Exposición del Mercado. La escultura causó gran aceptación entre los asistentes, siendo considerada una de las más logradas y novedosas del evento<sup>11</sup>. A propósito de ella, la figura legendaria de Caupolicán fue caracterizada entonces como “un carácter de bronce” en palabras de Santiago Estrada, personalidad nacional que pronunció el discurso de clausura de la Exposición. El personero recalcaba:

<sup>10</sup> En 1868 se presentó en yeso y 1869 en bronce, bajo el título “Caupolicán, guerrero araucano”. *Salon de 1868, Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Charles de Mourgues Imprimeurs des musées impériaux, París, 1868, p. 491. Ver ZAMORANO, P., *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Edic. Artespacio, Santiago, 2011, p. 101; DRIEN, Marcela. *Caupolicán: Imagen e*

“Caupolicán, esa evocación en bronce del alma araucana, que descuella sobre las estatuas espuestas (sic) en este lugar, es la prueba esculpida de que Chile esculpe.

Ercilla pintó al indio fiero, Plaza ha vaciado en bronce al... gran Caupolicano que en la tierra/Nunca ha sufrido igual ni competencia/ Y en paz ociosa o en sangrienta guerra/Tiene el primer lugar i la obediencia! (...) La arrogancia de la América no domeñada, la virginidad de la pasión, la fuerza entera del hombre primitivo, el valor indomable del que antes será muerto que vencido, han sido combinados por el jenio (sic) i contorneados por el buril del maestro. Caupolicán fue un carácter de bronce i ese trozo de metal es un bronce que produce un carácter”<sup>12</sup>.

De esta forma, el bronce servía para representar al cacique de acuerdo a los atributos, que ya hemos mencionado, tales como solidez y resistencia que a la vez podían relacionarse con cualidades como la rebeldía, con las que se perfiló románticamente a la “raza araucana”.

Ambrosio Letelier, en la *Memoria* de la misma Exposición publicada en 1873, expresó:

*identidad en la estatuaria pública chilena*. Revista de Historiografía, Nº 19, Universidad Carlos III, Madrid, 2013, p. 102.

<sup>11</sup> VICUÑA MACKENNA, B. *El arte nacional y su estadística ante la Exposición de 1884 (Revista retrospectiva)*. Revista de Artes y Letras, Santiago, 15 noviembre 1884.

<sup>12</sup> Op. cit. pp.LXV, LXVI.

Aquel indio salvaje, que en un movimiento de cólera tuerce cual flexible caña la fuerte vara con la que va a construir el arco destructor de los enemigos de la patria, es, no la imagen de bronce inerte, sino la representación viva y real de la fuerza de la virilidad del hombre en toda su imponente majestad...mirando de frente aquel indio, se crispan involuntariamente los nervios ¿se puede pedir más arte?<sup>13</sup>.

Nótese que Letelier habla aquí de “enemigos de la patria” en relación a un personaje que vivió en el siglo XVI, cuando Chile como idea ni siquiera existía.

La obra de Plaza junto a la retórica de los organizadores de la exposición, permitían construir una imagen de Caupolicán con un alma y un cuerpo de “bronce”, -y de paso del mapuche como una raza legendaria y casi extinta<sup>14</sup>-, que hasta entonces no tenía paragón en el imaginario visual nacional. A partir de la escultura se promovían grandes atributos morales del “carácter” indígena, los que sin embargo, permanecían alojados en un cuerpo ajeno, pues la anatomía impuesta al cacique hacía referencia a modelos helenísticos o renacentistas, recordando obras de Miguel Ángel Buonarrotti o incluso barrocas como el *David* de Bernini, las que hacían alusión a

héroes bíblicos o clásicos más que a los habitantes de la Araucanía. En definitiva, más allá del discurso enaltecedor, la obra era una figura ambigua y contradictoria, una ficción a conveniencia de la elite, además de funcional a sus intereses.

Como prueba de esta ambigüedad se puede entender lo que pasó con la obra en Estados Unidos por esa época, donde circuló y se comercializó una versión pequeña de la escultura bajo el nombre de *El último de los mohicanos*, probablemente inspirado en la novela homónima de James Fenimore Cooper de 1826. Si bien el bronce, se conoció con la firma de Plaza, al parecer, el artista no tuvo ningún control sobre su difusión ni exhibición en suelo norteamericano<sup>15</sup>. En definitiva, lo que nos interesa aquí es resaltar la capacidad de adaptación que tuvo la imagen, tanto para su creador pero sobre todo para los espectadores, al entenderla como una figura que podía representar a un mohicano o a un mapuche sin inconvenientes. De cierta manera, la obra ambigua y contradictoria poco tenía que ver con una u otra etnia, pero sí mucho con los constructores de los imaginarios simbólicos dominantes.

<sup>13</sup> Exposición de Artes e Industrias de 1872, *Memorias premiadas en el Certamen*, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, Santiago, 1873.

<sup>14</sup> El mismo Vicuña Mackenna y otros, como Miguel Luis Amunátegui, en los libros de su autoría que ya hemos referido, sostenían en la época que los indios en Chile eran casi inexistentes.

<sup>15</sup> Según Marcela Drien, siguiendo a Víctor Carvacho, es posible que esta versión de la obra hubiera participado en un concurso organizado por el gobierno de

Estados Unidos para immortalizar la novela de Cooper, siendo probable que la escultura haya sido mohicano antes que mapuche. Ver DRIEN, M, op. Cit, p. 102. Por su parte, Pedro Zamorano, propone una supuesta relación entre Plaza y un estudiante de escultura estadounidense de apellido Haddy, quien habría llevado la escultura a su país y la habría presentado a nombre del escultor chileno en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. ZAMORANO, op.cit. p.102.

## UN INDIO EN EL MUSEO!

Entendida desde entonces en Chile como una representación que cumplía con los parámetros de “belleza” y “buen gusto” de la época, alrededor de 1890 uno de los ejemplares en bronce de tamaño natural del *Caupolicán*, pasaría a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes. Múltiples fotografías de época testimonian la presencia permanente de la estatua en los espacios de la institución, cuando ésta se ubicaba en El Partenón de la Quinta Normal (FIG.2). Resulta interesante analizar este hecho, la permanencia de la escultura dentro del espacio museal y el ser valorada como objeto estético antes que monumento, pues si bien es probable que haya sido ideada “como la mayoría de las estatuas de ese entonces, para ser instalado en un lugar alto, aislado de la gente, en pedestales arquitectónicos de gran tamaño”<sup>16</sup>, en este caso la elite intelectual la valoró primero como *escultura académica*, es decir “aquella destinada a recrear o sensibilizar los límites entre lo real y lo ideal cuyo lugar de exposición es generalmente el museo”<sup>17</sup>, más que como *escultura conmemorativa* o monumento, es decir “estatua (...) destinada a inmortalizar y engrandecer acciones de una persona cuyo lugar es la ciudad”<sup>18</sup>. Una de las razones para ello, pudo haber sido el estatuto secundario que se le asignaba al indio Caupolicán como mero *personaje con rasgos heroicos*, quien no llegaba a estar a la altura de los héroes

criollos y que por lo tanto no podía ser situado en los mismos lugares de veneración. En la época, Plaza realizó una serie de esculturas conmemorativas que sí fueron emplazadas en lugares cívicos de honor. En 1873, un busto a Lord Cochrane para Valparaíso, por esa época una estatua de Domingo Eyzaguirre para la Plaza de Armas de San Bernardo y estatuas en mármol de O`Higgins y Carrera para el Congreso de Santiago, en 1876, bustos de los ex presidentes Montt, Pérez y Errázuriz y en 1878 una estatua a Blanco Encalada de cuatro metros de altura para Valparaíso. En 1881, un mármol de Andrés Bello para la plazuela de la Biblioteca Nacional y en 1886, una estatua tamaño natural de Vicuña Mackenna para la Plaza de San Carlos, entre otras.

Otro hecho que nos permite corroborar que en la época la ubicación de las esculturas en el espacio público era un asunto de trascendencia, fue lo ocurrido en 1910, con este *Caupolicán*, pues después de haber pertenecido por casi veinte años a la colección del museo, la Comisión de Bellas Artes, -órgano que dirigía el centro artístico y que estaba compuesto en su mayoría por miembros de la oligarquía-, en su sesión del 10 de mayo de ese año, vio con agrado la iniciativa “de colocar en la nueva subida del cerro Santa Lucía”<sup>19</sup> esta obra. De este modo la escultura fue emplazada ese mismo año en una roca, a cien metros sobre la ciudad de Santiago, en un lugar con escasa categoría cívica y conmemorativa.

<sup>16</sup> ZAMORANO, Op. cit. p. 303.

<sup>17</sup> VOIONMAA, F. *Escultura Pública, Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Ocho Libros Ed. Santiago, 2004, p. 104.

<sup>18</sup> Ibídem.

<sup>19</sup> Acta de la Comisión de Bellas Artes, 10 de mayo de 1910, p. 15, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

El hecho de que la escultura haya sido sacada del museo para ser ubicada en el cerro Santa Lucía, no fue un hecho casual ni aislado en relación a la “invención” del indígena que se venía desarrollando, sino que respondía según creemos, a dos motivaciones que traspasaban lo meramente estético. Por una parte, al sacar la obra del museo se continuaba con una política permanente aplicada en la institución, de erradicar de su interior las imágenes de indígenas. Esto pues, ya desde la década de 1880, otras obras de indios que eran parte de la colección habían sido reubicadas en otros destinos. Incluso la idea original del fundador del museo José Miguel Blanco, de incorporar en él una galería de retratos de los personajes indígenas más relevantes de la historia patria, al parecer nunca llegó a concretarse<sup>20</sup>. Más adelante, en 1887, las pinturas *Caupolicán* de Alejandro Ciccarelli o *Tegualda* de José Mercedes Ortega, fueron trasladadas a Chillán, ciudad donde se construiría un museo, por ser consideradas “carentes de gusto” por parte de la Comisión de Bellas Artes. El museo de Chillán nunca se realizó y las obras trasladadas para ese efecto desaparecieron. En cuanto a escultura, las escasas representaciones de indígenas, probablemente no más de

<sup>20</sup> En su artículo *Proyecto de un museo* de 1879 sostenía José Miguel Blanco: “Coloquemos en nuestro museo una galería, una sección especial de retratos de los personajes más eminentes de nuestra historia. Hagamos ver al pueblo, por medio del pincel de nuestros artistas, la serenidad del alma que muestra el valiente Caupolicán en el postrero y supremo instante de su heroica existencia, despreciando al enemigo de la Patria; el valor indomable de Tucapel; la sagacidad de Colo-Colo; la juventud lozana del vencedor de Pedro de Valdivia.”: BLANCO, J.M. *Museo de Bellas Artes, proyecto de uno*. Revista Chilena, Tomo XV, Santiago, 1879.

seis<sup>21</sup>, que poseía la institución, entre ellas además de *El Caupolicán* de Plaza, *Jugador de Chueca*, del mismo artista, *El Padre Las Casas amamantado por una india* de José Miguel Blanco, *Busto Araucano* de Simón González y *Madre Araucana* de Virginio Arias, también fueron trasladadas -en su mayoría- a provincia por decisión de la Comisión<sup>22</sup>. *Busto Araucano* de González, por ejemplo, fue traspasado en 1895 a un supuesto museo que se construiría en la ciudad de Concepción, el que nunca se realizó, ocasión a partir de la cual no se tienen más antecedentes de la obra<sup>23</sup>. Finalmente, las únicas dos esculturas de indios que permanecieron en el principal museo de arte del país -hasta bien entrado el siglo XX-, fueron *Jugador de Chueca* y *Madre Araucana*.

Ni héroe, ni monumento ni mapuche propiamente tal, finalmente Caupolicán, este “indio de bronce”, refleja la ambigüedad y la ficción presente en los discursos estéticos y políticos de una época de formación nacional.

<sup>21</sup> Esto lo podemos corroborar tanto en el catálogo del museo de 1893, como en el de 1896, en los que consta la presencia de no más de seis obras de tema indígena en la institución en ese período. Cfr. *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes*, Santiago, 1896; ZAMORANO, P., HERRERA, P. *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Museo Nacional de Bellas Artes, Dibam, Santiago, 2016.

<sup>22</sup> Cfr. CARVACHO, V., *Historia de la Escultura en Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1983.

<sup>23</sup> El traspaso de *Busto Araucano* a Concepción, consta en carta de la Comisión de Bellas Artes del 12 de julio de 1895, Archivo Nacional.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias

BARROS ARANA, D., *Historia general de Chile*, Tomo I, Edit. Universitaria, 1999.

BLANCO, J.M. *Museo de Bellas Artes, proyecto de uno*. Revista Chilena, Tomo XV, Santiago, 1879.

COMISIÓN DE BELLAS ARTES, Acta 23 de junio de 1910, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6, p. 127.

COMISIÓN DE BELLAS ARTES, Acta 10 de mayo de 1910, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

EXPOSICIÓN DE ARTES E INDUSTRIAS DE 1872, *Memorias premiadas en el Certamen*, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, Santiago, 1873.

SALON DE 1868, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Charles de Mourgues Imprimeurs des musées impériaux, París, 1868.

VICUÑA MACKENNA, B. *El arte nacional y su estadística ante la Exposición de 1884* (Revista retrospectiva). Revista de Artes y Letras, Santiago, 15 noviembre 1884.

### Fuentes secundarias

CARVACHO, V. *Historia de la Escultura en Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1983.

DEDIEU, J.P.; ENRÍQUEZ, L. y Cid, G., *Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)*. Revista Caravelle, nº 104, Toulouse, 2015.

DORRA, R. La interacción de tres sujetos en el discurso del pasado. In: PÉREZ SILLER, JAVIER y RADKU GARCÍA, VERENA (coords.). *Identidad en el imaginario nacional, reescritura y enseñanza de la historia*. México, El Colegio de San Luis, Instituto Georg-Eckert, 1998.

DRIEN, Marcela. *Caupolicán: Imagen e identidad en la estatuaría pública chilena*. Revista de Historiografía, Nº 19, Universidad Carlos III, Madrid, 2013.

GALLARDO, V. *Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional*. Revista de Historia Indígena, Nº5, Universidad de Chile, 2000.

LARRAÍN, J. *Identidad chilena*, Ed. Lom, Santiago, 2000.

PINTO RODRÍGUEZ, J. Del antindigenismo al proindigenismo en Chile en el siglo XIX. In: *La reindianización de América*, siglo XIX, Leticia Reina (ed), México, 1997.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y la Cultura en Chile*, Tomo IV, Ed. Univ., Santiago, 2007.

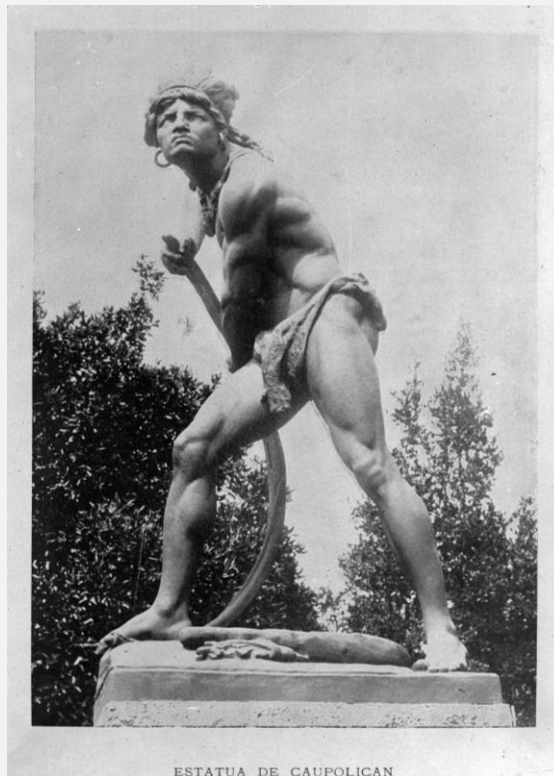
VOIONMAA, F. *Escultura Pública, Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Ocho Libros Ed. Santiago, 2004.

VOVELLE, M., La Revolución francesa ¿matriz de la heroización moderna? In: MÍNGUEZ, VÍCTOR, CHUST, MANUEL, (coord.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Universidad de Valencia, Valencia, 2003.

ZAMORANO, P. *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Edic. Artespacio, Santiago, 2011.

ZAMORANO, P.; HERRERA, P. *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Museo Nacional de Bellas Artes, Dibam, Santiago, 2016.

## IMÁGENES



**FIG. 1 - Caupolicán. Nicanor Plaza, 1869.**  
Colección Museo Histórico Nacional.



**FIG. 2 – Caupolicán. Sede Partenón, Museo de Bellas Artes.** (Colección Museo Histórico Nacional).



## El Liberalismo y el Relato de la Historia del Arte en Chile

### RESUMEN

El presente trabajo se propone indagar acerca de las relaciones existentes entre el texto "Apuntes sobre lo que han sido las bellas arte en Chile" y las ideas liberales de su autor. El artículo fue escrito por el político e historiador chileno Miguel Luis Amunátegui y publicado el año 1849. En su extensa producción historiográfica es posible identificar la presencia permanente de dos discursos característicos del ideario liberal chileno del siglo XIX. Por una parte, la crítica a la esterilidad del período colonia. Por otra parte, el énfasis en la voluntad personal como motor de la historia.

### ABSTRACT

*This paper aims to research about the relationship between the text "Apuntes sobre lo que han sido las bellas arte en Chile" and the liberal ideas of its author. The Chilean politician and historian Miguel Luis Amunátegui wrote and published this paper in 1849. In his extensive historiographical work, it is possible to identify the permanent presence of two characteristic concepts of the Chilean liberal ideology of the nineteenth century. On the one hand, the criticism of the sterility of the colonial period. On the other hand, the emphasis on personal will as lever of history.*

**Fernando Guzmán Schiappacasse**

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile.



El año 1849 se publicó en la Revista de Santiago un artículo del historiador Miguel Luis Amunátegui, titulado “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”<sup>1</sup>, cuya pretensión fue realizar un recuento de la actividad artística en Chile durante el período colonial y los primeros años de vida republicana. Este primer esfuerzo por estructurar un relato fue seguido, durante el siglo XIX, por el *Catálogo razonado de la exposición del coloniaje*<sup>2</sup>, escrito por Benjamín Vicuña Mackenna en 1873 y, posteriormente, por el *Repertorio de antigüedades chilenas*, publicado en 1889 por Ramón Briseño<sup>3</sup>. No obstante, los textos de Vicuña Mackenna y Briseño son, en varios aspectos, tributarios del escrito por Amunátegui, cuyo artículo establece el primer repertorio de obras notables e instala una mirada peculiar respecto del arte colonial.

Miguel Luis Amunátegui Aldunate nació en Santiago el año 1828 y murió en la misma ciudad sesenta años después<sup>4</sup>. A los diecinueve años fue admitido como profesor de humanidades en el Instituto Nacional<sup>5</sup>. Poco después se incorporó al partido liberal<sup>6</sup> y desarrolló una cercana relación con el intelectual José Victorino Lastarria<sup>7</sup>. El año 1852 comenzó su carrera académica en la Facultad de Filosofía y

Humanidades de la Universidad de Chile<sup>8</sup>. Fue diputado y se desempeñó como ministro de Estado en las carteras de Interior, Exterior, Justicia e Instrucción pública<sup>9</sup>. No obstante haber asumido esas responsabilidades, Amunátegui era ante todo un columnista e historiador. Entre sus numerosos libros se pueden destacar: *Descubrimiento y conquista de Chile*, *La dictadura de O’Higgins*, *Los precursores de la independencia de Chile* y *Compendio de la historia política y eclesiástica de Chile*. Trabajos más extensos a los que se suman muchos otros de carácter más específico.

Si la vida política chilena del siglo XIX estuvo marcado por la actividad del partido Liberal y el Conservador, la producción intelectual del período fue, mayoritariamente, de orientación liberal<sup>10</sup>. Amunátegui se inscribe, por tanto, en una larga lista de pensadores y escritores que defendieron la libertad individual frente a la excesiva injerencia del Estado<sup>11</sup>, promovieron la secularización de una sociedad en la que la Iglesia tenía una significativa influencia<sup>12</sup>, juzgaron el período colonial como una etapa caracterizada por la ignorancia de la población y percibieron como un rasgo característico de la administración española su desinterés por el progreso social

<sup>1</sup> Amunátegui, M.L., “Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile”, en Revista de Santiago, 1849, t. III, pp. 44-52.

<sup>2</sup> Vicuña Mackenna, B., *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago: Imprenta del Sud-América, 1873.

<sup>3</sup> Briseño, R., *Repertorio de antigüedades chilenas*, Imprenta Gutenberg, Santiago, 1889.

<sup>4</sup> Barros Arana, D., *Don Miguel Luis Amunátegui*, París: Imprenta de A. Lahure, 1889, pp. 3 y 137.

<sup>5</sup> Ibid, p. 16.

<sup>6</sup> Ibid, pp. 22-26.

<sup>7</sup> Alburquerque, G., “La historiografía liberal de Miguel Luis Amunátegui”, Revista de Historia, 16, 16(1), 2006, pp. 69-78, p. 70.

<sup>8</sup> Barros Arana, D., Op. cit., p. 41.

<sup>9</sup> Ibid, pp. 82-85, 88-103, 109-127, 130-131.

<sup>10</sup> Collier, S., Sater, W.F., *Historia de Chile 1808-1994*, Madrid: Cambridge University Press, 1999, pp. 95-101.

<sup>11</sup> Subercaseaux, B., *Historia de la Ideas y de la Cultura en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1997, p. 21.

<sup>12</sup> Serrano, S., *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 44-47, 199-219.



y económico<sup>13</sup>. Puntos de vista que se pueden identificar nítidamente en los textos del historiador chileno.

En “Los precursores de la independencia de Chile” se esfuerza por afirmar que la emancipación sería, fundamentalmente, el fruto de la inteligencia y la voluntad de algunas personas claves, como Manuel de Salas y Juan Martínez de Rosas, más que el resultado de un proceso histórico impersonal<sup>14</sup>. Su libro “La dictadura de O’Higgins” defiende la organización republicana y critica la concentración excesiva de poder en una sola persona<sup>15</sup>. Por otra parte, en muchas de sus obras es posible observar severos juicios respecto del atraso industrial y cultural que infringió en América el dominio español<sup>16</sup>. En cierto sentido, se puede afirmar que su obra fue escrita principal y explícitamente para defender un conjunto de ideas políticas, más que para reconstruir rigurosamente el pasado<sup>17</sup>. En este contexto se debe entender su artículo de 1849, “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”.

## LOS APUNTES DE AMUNÁTEGUI SOBRE LAS BELLAS ARTES EN CHILE

La publicación del texto se produjo unos meses después de la inauguración de la Academia de Pintura, cuyo primer director fue el pintor napolitano Alejandro Cicarelli, activo en la corte imperial brasilera hasta el momento de su traslado a Chile. La apertura de la Academia debía inaugurar una nueva etapa en la actividad artística chilena. Así al menos lo veía uno de los asistentes a la ceremonia de inauguración de la Academia de Pintura: “que el entusiasmo inspire y la paciencia sostenga a los jóvenes chilenos que se preparan a entrar en esta gloriosa carrera”<sup>18</sup> y lo refrendaba entusiasta Cicarelli, quien señalaba en su discurso “la historia consignara este día para siempre glorioso”<sup>19</sup>. Sin embargo, ninguno de los dos se hacía cargo de insertar la renovación que traía consigo la academia, en una tradición artística. Amunátegui fue consciente de la necesidad de entregar una visión retrospectiva, de implantar el auspicioso presente en un relato histórico.

Lo cierto es que el texto de Amunátegui parece obedecer a una secuencia de publicaciones. En septiembre de 1848 se publica el discurso de Fernández Rodella<sup>20</sup>, en marzo del año siguiente se imprime el discurso de Cicarelli y la

<sup>13</sup> Subercaseaux, B., op. cit., p. 10

<sup>14</sup> Alburquerque, G., op. cit., pp. 69-78, p. 72.

<sup>15</sup> Ibid, pp. 69-78, p. 72. Se trata de un punto central en el ideario liberal del siglo XIX, ver: Stuvén, A.M., “Republicanism and liberalism in the first half of the 19th century: was there a liberal project in Chile?”, en Loyola y Grez, *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX*, Santiago: Ediciones UCSH, 2000.

<sup>16</sup> Alburquerque, G., op. cit., pp. 69-78, p. 72.

<sup>17</sup> Woll, A., *A functional past: the uses of history in nineteenth-century Chile*, Louisiana: Louisiana State University Press, 1982. Orrego Luco, A., Amunátegui, Santiago: Imprenta de la Época, 1888, p. 24. Alburquerque, G., op. cit., p. 71 y 73.

<sup>18</sup> Fernández Rodella, F., “Inauguración de la Academia de Pintura”, *Revista de Santiago*, Imprenta Chilena, septiembre de 1848, tomo segundo.

<sup>19</sup> Cicarelli, A., *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura*, Santiago: Imprenta Chilena, 1849.

<sup>20</sup> Fernández Rodella, op. cit.

respuesta en verso de Jacinto Chacón<sup>21</sup>, terminando en abril del año 1849 con la aparición del artículo de Amunátegui. Se podría hablar de una operación de publicidad dirigida a instalar ciertas ideas acerca de lo verdaderamente artístico. Campaña que habría sido concebida por la intelectualidad liberal. El texto de Fernández Rodella y el de Amunátegui se publicaron en la Revista de Santiago, publicación que, liderada por el político liberal José Victorino Lastarria, despertaba permanentemente la suspicacia de los sectores conservadores. El discurso de Cicarrelli y la respuesta en verso de Jacinto Chacón, por su parte, fueron publicados en una separata por la Imprenta Chilena, la misma que producía la Revista de Santiago. Francisco Fernández Rodella, por su parte, fue embajador de Chile en Francia durante los gobiernos liberales de José Joaquín Pérez y Federico Errázuriz Zañartu. El poeta y ensayista Jacinto Chacón también era liberal, como queda de manifiesto en sus publicaciones y en su actividad política.

Resulta interesante observar que esta hipotética campaña publicitaria puso de relieve la fundación de la Academia, un logro del gobierno conservador presidido por Manuel Bulnes. Circunstancia que pone de manifiesto que no se habría tratado de una operación de política partidista, sino más bien, de un plan de acción cuyo móvil era la promoción de un conjunto de ideas. Pues bien, así como algunos intelectuales conservadores, Andrés Bello y Ignacio Domeyko entre ellos, escriben en la revista presidida por

Lastarria, no era un problema para sus contrincantes felicitarse por la creación de una institución que permitiría, a sus ojos, el progreso artístico de la nación; aunque los méritos de la iniciativa se los llevara el partido conservador. En el mismo artículo “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile” el autor señala que ha recibido información “de una persona muy competente y conocedora en la materia, don José Gandarillas”, pintor y arquitecto de posturas conservadoras. Comprender las lógicas de enfrentamiento y colaboración entre liberales y conservadores sería un aspecto fundamental para situar correctamente el discurso de Amunátegui. Efectivamente, así como se sucedieron ácidas confrontaciones en cuestiones teóricas y prácticas –también en la forma de comprender el pasado– en muchos otros asuntos, conservadores y liberales fueron capaces de construir campos de coincidencia y de acción común. Algo de eso, precisamente, es posible observar en las ideas del autor acerca del arte colonial.

El texto “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile” pareciera tener como propósito central distinguir las obras de cierta calidad artística de aquellas piezas deficientes que se produjeron durante el período colonial, según el autor no todo “merecía que los convirtiésemos en leña o los dejásemos apolillarse en un inmundo rincón”<sup>22</sup>. La afirmación supone que muchas pinturas y esculturas, producidas entre los siglos XVI y XVIII, no tenían valor artístico alguno, razón por la cual convenía

<sup>21</sup> Chacón, J., “Alocución poética”, en Cicarrelli, *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura*, Santiago: Imprenta Chilena, Santiago, 1849.

<sup>22</sup> Amunátegui, op.cit., p. 37.

que fuesen destruidas u ocultadas de la vista. Afirma que “había poca inteligencia del arte”<sup>23</sup> en el nuevo mundo, concentrando sus críticas en los artistas quiteños que “no teniendo reglas que los guíen, no hacen más que mamarrachos”<sup>24</sup>. En sintonía con el discurso historiográfico liberal, traza un oscuro retrato de la herencia colonial, en este caso la legada por pintores y escultores. En un largo párrafo se detiene a enumerar la suma de imperfecciones de la pintura del período: “no saben combinar la luz y la sombra... no tiene perspectiva... son monstruos los que delinean... ignoran el dibujo”<sup>25</sup> en síntesis, “han ejercido un fatal influjo sobre el arte”<sup>26</sup>.

Se puede proponer que la operación propagandística iniciada con la publicación del artículo de Fernández Rodella debía cerrarse, necesariamente, con un texto como el que escribió Amunátegui, en el cual se destacara la falta de progreso cultural y artístico que caracterizó a los siglos coloniales. No era suficiente con celebrar la fundación de la Academia de Pintura y ensalzar los modelos que está venía a imponer. La regeneración del gusto que debían obrar los profesores y alumnos de la Academia, requería un paso previo, identificar y anular el influjo negativo de ciertas pinturas y esculturas. Obras de mal gusto que, con su sola presencia en iglesias y conventos, seguían promoviendo

formas consideradas aberrantes. Aunque no queda del todo explicitado en el texto, es evidente que para Amunátegui es de vital importancia la calidad de los trabajos artísticos que se encuentran en las iglesias, pues, se trataba de obras que tenían una visibilidad mucho mayor que las pinturas o esculturas que se exhibían en salones o museos. En este sentido, manifiesta su preocupación por un “espíritu de novedad” en la ornamentación de los templos<sup>27</sup>, que ha provocado el reemplazo de obras coloniales de cierto mérito, por otras modernas pero de inferior categoría. En síntesis, mientras Fernández Rodella aplaude la apertura de la Academia y la llegada del pintor Alejandro Cicarelli, Amunátegui plantea la necesidad de preservar en las iglesias las obras de mayor valor y prescindir de las “pacotillas” que impiden o dificultan la formación del sentido artístico en la población. Se trata de una inquietud que será reiterada por otros miembros de la elite social<sup>28</sup> y compartida por las autoridades eclesiásticas del período<sup>29</sup>.

El autor es consciente del momento histórico en el que está escribiendo y lo expresa por escrito en forma nítida. El texto adquiere su pleno sentido a la luz de las particulares circunstancias que está viviendo el país luego de la fundación de la Academia de Pintura. Para Amunátegui -atendiendo a “que se ha establecido una escuela de pintura i que va a

<sup>23</sup> Ibid, p. 44.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> El autor se refiere en estos pasajes al arte quiteño, entendido no sólo como el origen de unas determinadas piezas, sino, especialmente, como adjetivo para calificar aquellas obras más características del período colonial. Ibidem.

<sup>27</sup> Ibid, p. 46.

<sup>28</sup> De la Maza, J., De obras maestras y mamarrachos, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014, p. 30.

<sup>29</sup> Guzmán, F., “L’Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell’identita nazionale. Il caso degli altari”, en Capitelli, Grandeso y Mazzarelli, Roma fuori di Roma. L’esportazione dell’arte moderna da Pio VII all’Unità (1775-1870), Roma: Campisano Editore, 2012, pp. 419-430.

abrirse otra de artes i oficios”<sup>30</sup>, cuyos futuros egresados debieran insertarse en una tradición de buen gusto y sentido artístico- sería fundamental reconocer que en Chile se produjeron algunas obras de calidad durante el período colonial. Para que eso fuese posible era necesario realizar una labor de indagación y discriminación, cuyos primeros resultados se contienen, precisamente, en el artículo que ahora se analiza.

A la hora de establecer el repertorio de las obras artísticas coloniales de cierto mérito, le asiste la convicción de que “el cielo de Chile i el carácter de sus naturales los predispone para el cultivo de las artes”<sup>31</sup>, expresión que sintoniza con la conocida frase de Cicarelli “Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su topografía, la serenidad de su atmósfera..., me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de Sudamérica”<sup>32</sup>. Precisamente, estas pinturas, esculturas y edificios que el autor destaca por su alto valor artístico, estarían testimoniando que las carencias del período colonial no eran ambientales y tampoco obedecían a la falta de condiciones de la población local; el escollo para el progreso de las artes era la dominación española. El autor viene a decir, por tanto, que, a pesar de las rémoras impuestas por el sistema colonial, se ejecutaron en Chile algunas obras que deben ser valoradas.

Es sintomático de su postura el hecho de que el conjunto más valorado del patrimonio artístico colonial corresponda a una influencia no española. Efectivamente, luego de alabar los edificios del arquitecto romano Joaquín Toesca, se detiene a destacar los méritos de la actividad artística desplegada por los jesuitas de origen germano e italiano. Comienza poniendo de relieve la figura del sacerdote jesuita Carlos Haimhausen, a cuya visión e impulso se debería el progreso artístico que vive Chile durante el siglo XVIII<sup>33</sup>. Entre los escultores menciona al tirolés Johannes Bitterich, cuyas esculturas “son las mejores de la Catedral”<sup>34</sup>, así como a Ambrosio Santelices e Ignacio Andía y Varela, discípulos de los escultores jesuitas germanos. Santelices, dice el autor, habría poseído una buena biblioteca y demostrado conocimientos de matemáticas y proporciones<sup>35</sup>. Mientras que de Andía y Varela recalca la calidad de algunos de sus trabajos, como los adornos de las escaleras de la Moneda<sup>36</sup>. El recuento del aporte e influencia de los artesanos germanos culmina con la referencia a sus trabajos de orfebrería, señalando que “los objetos de este jénero que usan en la Iglesia Metropolitana, pertenecientes en otro tiempo a los jesuitas, son todos dignos de admiración i muchos compiten con los más magníficos que se ostentan en Europa”<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> Amunátegui, op. cit., p. 38.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cicarelli, op.cit., p. 16. Como ha observado Josefina de la Maza, esta frase refleja la concepción positivista de Cicarelli: De la Maza, J., La inauguración de la Academia, Santiago: Ediciones, Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 32.

<sup>33</sup> Amunátegui, op. cit., p. 39.

<sup>34</sup> Ibid, p.42.

<sup>35</sup> Ibid, pp. 39-40.

<sup>36</sup> Ibid, pp. 40-41.

<sup>37</sup> Ibid, p. 43.



Se puede afirmar que la conclusión que se obtiene del balance realizado por Amunátegui es que durante la colonia se produjeron muchísimas pinturas y esculturas que no merecen el adjetivo de artísticas y cuya observación provoca una deformación del gusto. Sin embargo, en Chile, particularmente en las últimas décadas del siglo XVIII y hasta el inicio del proceso de emancipación, un grupo de artífices de origen germano e italiano realizaron algunas obras de mérito y formaron pintores, escultores y orfebres locales en las reglas del arte. Dicho de otro modo, no obstante la inexistencia de una política de la corona, más aún, a pesar de las cortapisas que el sistema colonial ponía al desarrollo de la industria y del arte, el trabajo de un grupo de personas provocó un progreso significativo.

Esta crítica a la inoperancia de la administración española se debe leer como una manifestación del punto de vista liberal, favorable al fomento de la iniciativa individual y reacio a la excesiva injerencia del Estado. Así como en su libro “Los precursores de la independencia de Chile” explica el proceso de emancipación como el resultado de la visión y la energía de un pequeño grupo de personas, en el texto sobre las bellas artes en Chile enfatiza el aporte de Haimhausen o de Andía y Varela. Es cierto que detrás de esté interés por identificar a los pintores y escultores con nombre y apellido se puede encontrar esa lógica propia de la construcción del relato histórico artístico que, desde el ejemplo paradigmático de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Vasari, se estructura a partir de las biografías

y el recuento de obras de un conjunto de personas. Sin embargo, el texto de Amunátegui no es solo un repertorio de artistas, puesto que, se puede observar la intención de mostrar a estos individuos impulsando cambios significativos o, al menos, aportando decididamente, con su trabajo, al progreso de las artes. No son solo individuos notables, son agentes de renovación. La figura del padre Carlos Haimhausen es la que mejor se perfila como la de un enérgico visionario. Al referirse a él recuerda las dificultades que debió vencer para traer a Chile artistas que no eran españoles, pues, “nadie ignora la prohibición que impedía a los extranjeros penetrar en las colonias españolas, i es tradición que el padre Carlos, para salvarla, disfrazó de jesuitas a los artistas que consigo trajo de Alemania, de Italia i de Portugal”<sup>38</sup>. Una atención especial se presta en el artículo a Ignacio Andía y Varela, quien, según Amunátegui, “conocía el mérito de su acabado trabajo”<sup>39</sup>. Lo retrata como un hombre multifacético que, junto a la práctica de la escultura, el dibujo y la pintura, era capaz hacer cálculos estructurales o diseñar una máquina. Se trata, en definitiva, de enaltecer el aporte de estos individuos notables, cuya labor se desarrolló en el poco estimulante período de dominación española. De este modo, instalaba un relato fundacional de las bellas artes en Chile en el cual la iniciativa privada jugaba un papel determinante.

<sup>38</sup> Ibid, p. 39.

<sup>39</sup> Ibid, p. 41.

## CONCLUSIÓN

Como se ha señalado, la publicación de “Apuntes sobre lo que han sido las bellas arte en Chile” parase insertarse en un plan propagandístico cuyo objetivo es poner de relieve el cambio que debiera producir la fundación de la Academia de Pintura. La función específica del texto de Amunátegui habría sido condenar aquellas pinturas y esculturas de la tradición colonial que por su baja calidad pervierten el buen gusto, al mismo tiempo que destacar los esfuerzos de personas como Haimhausen, quien durante el siglo XVIII promovió una amplia renovación de la actividad artística. Precisamente en estos aspectos es posible percibir el ideario liberal de Amunátegui.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBURQUERQUE, G. *La historiografía liberal de Miguel Luis Amunátegui*. Revista de Historia, 16, 16(1), 2006.

AMUNÁTEGUI, M.L. *Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile*. Revista de Santiago, 1849.

BARROS ARANA, D. *Don Miguel Luis Amunátegui*. París: Imprenta de A. Lahure, 1889.

BRISEÑO, R. *Repertorio de antigüedades chilenas*. Imprenta Gutenberg, Santiago, 1889.

CHACÓN, J. Alocución poética. In: CICARELLI, A. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura*. Santiago: Imprenta Chilena, 1849.

CICARELLI, A. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura*. Santiago: Imprenta Chilena, 1849.

COLLIER, S., SATER, W.F. *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

DE LA MAZA, J. *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014.

DE LA MAZA, J. *La inauguración de la Academia*. Santiago: Ediciones, Universidad Alberto Hurtado, 2013.

FERNÁNDEZ RODELLA, F. *Inauguración de la Academia de Pintura*. Revista de Santiago, Imprenta Chilena, septiembre de 1848, TOMO II.

GUZMÁN, F. “L’Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell’identita nazionale. Il caso degli altari”, en Capitelli, Grandeso y Mazzarelli, Roma fuori di Roma. In: *L’esportazione dell’arte moderna da Pio VII all’Unita (1775-1870)*. Roma: Campisano Editore, 2012.

ORREGO LUCO, A. *Amunátegui*. Santiago: Imprenta de la Época, 1888.

SERRANO, S. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008.

STUVEN, A.M. Republicanismo y liberalismo en la primera mitad del siglo XIX: ¿hubo proyecto liberal en Chile? In: LOYOLA, M.; y GREZ, S. *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX*. Santiago: Ediciones UCSH, 2000.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de la Ideas y de la Cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.

Vicuña Mackenna, B., Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva, Santiago: Imprenta del Sud-América, 1873.

Woll, A., A functional past: the uses of history in nineteenth-century Chile, Louisiana: Louisiana State University Press, 1982.



## Desde la lealtad, la fidelidad y el honor del Antiguo Régimen, a la libertad y soberanía de los nuevos ciudadanos

### RESUMEN

El proceso que determinó la emancipación del territorio de Chile de la corona hispánica, fue un proceso donde las imágenes cobraron un especial valor, ya que fueron portadoras de discursos políticos, ideológicos y teológicos, que dieron cuenta del tránsito del Antiguo régimen a uno revolucionario y luego republicano. El cambio motivado por la caída del régimen imperial español a uno republicano, no solo determinó una revolución en las concepciones políticas y jurídicas, sino se expresó claramente en una diversidad de objetos y representaciones, en definitiva en una cultura visual. La que fue utilizada por diferentes bando para consolidar sus hegemonías.

### ABSTRACT

*The process that determined the emancipation of the territory of Chile from the Spanish crown was a process where the images gained a special value, since they were bearers of political, ideological and theological discourses, that gave a account of the transit of the Old regime to a revolutionary and then Republican. The change motivated by the fall of the Spanish imperial regime to a republican, not only determined a revolution in political and legal conceptions, but was clearly expressed in a diversity of objects and representations, ultimately in a visual culture. The one that was used by different sides to consolidate their hegemonies.*

**Juan Manuel Martínez**

Investigador adjunto, Laboratorio de Pintura,  
Centro Nacional de Conservación y Restauración,  
DIBAM, Chile.



## SIN REY Y SIN ORDEN

**E**l contexto de las celebraciones de los doscientos años del cruce del Ejército Libertador por la Cordillera de los Andes y su triunfo en la batalla de Chacabuco, con la consiguiente desarticulación del poder monárquico en Chile, nos lleva a replantearnos el significado del paso de súbdito a ciudadano de los habitantes de un territorio, que hoy denominamos Chile.<sup>1</sup> En este cambio político y simbólico, uno de los puntos centrales fue el tema de la soberanía.



**FIG. 1 - Escudo de España. Chile, siglo XVIII. Autor desconocido.** Piedra tallada 75 x 55 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3.2098, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

<sup>1</sup> La temática de este período y su cultura visual ya ha sido trabajada en los textos de Majluf, 2013; Valenzuela, 2014; Ortemberg, 2014; Cruz, 2016.

Concepto, que en el antiguo régimen, estaba asociada a la figura del rey y a un ámbito de pertenencia imperial, en contradicción con el proceso de la construcción de la ciudadanía, cuya soberanía se debía encarnar en cuerpos sociales, ejecutivos y legislativos, haciéndose parte de premisas como el concepto del hombre libre, en una comunidad independiente de un monarca. Ejemplos impulsados por la revolución en los Estados Unidos, frente a la poder británico y por cierto el de la revolución francesa.

En el caso chileno, el proceso emancipador se verificó en el período comprendido desde el 18 de septiembre de 1810 al 12 de febrero de 1818, cronología simbólica que recorre el día en que se constituyó la primera junta gubernativa del reino de Chile, la primera experiencia de autonomía local y la segunda, corresponde al día de la proclamación y jura de la independencia. Ambas fechas solo marcan un referente espacial, ya que por cierto el cambio de mentalidad no se puede enmarcar en un tema específicamente cronológico. No obstante, en pocos años la conciencia de súbdito de los individuos se transformó en la de ciudadano. Una forma de verificar esta transformación es el estudio de los vestigios culturales; pinturas, esculturas, artes decorativas, mobiliarios, indumentarias y textiles, numismática entre otras, de este período.

Las imágenes que utilizó el antiguo régimen apelaban a la fidelidad a la monarquía y a la religión, echando mano a una retórica rica y densa en construcciones simbólicas, aún en

proceso de lecturas correctas,<sup>2</sup> basándose en fuentes políticas, ideológicas y teológicas, provenientes de una modernidad ilustrada de fines del siglo XVIII. En cambio la maduración del concepto de ciudadano se fue construyendo, en el período pre y post Ver autónomo, con una soberanía que implicaba la elección de un propio gobierno que buscaba una identidad propia. Las matrices ideológicas que influyeron en este período fueron la experiencia de la revolución norteamericana y francesa, los derechos del hombre, el fin de la esclavitud y de un orden estamental de castas, con la finalidad de un hombre libre en una comunidad que definía su propio destino.



**FIG. 2 - Charles Joseph Mettais. Joven de La Concepción.**

Grabado / Impreso por Gerdais La Perousse. Colección Museo Histórico Nacional 3.2716, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

<sup>2</sup> Reflexión y discusión en torno a las Exposición José Gil de Castro, *Pintor de Libertadores*; realizada en Lima, en el Museo de Arte de Lima, 22 de octubre 2014 al 22 de febrero de 2015, y en Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2 de abril al 21 de junio 2015. Se añade las muestras Exposición Gil de Castro,



**FIG. 3 - Jacques Grasset de Saint Sauver. Españoles de Chile. París, 1784.** Dibujo / Publicado en *Costumes civils actuels de tous les peuples connus*. Colección Museo Histórico Nacional 3.2591, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

*Pintor de Libertadores*; realizada en Buenos Aires, en el Centro Cultural Néstor Kirchner, 16 de octubre al 29 de noviembre 2015, y la realizada en el Museo Histórico Nacional en Santiago de Chile: *Gil de Castro estuvo aquí. Una sociedad en tiempos de cambio (1785-1837)*, Santiago de Chile, 2014.

## LEALTAD, FIDELIDAD Y HONOR

Todo el batallón de infantería con sus banderas estuvo puesto en dos filas desde la iglesia hasta la casa de palacio, he hizo los honores acostumbrados, quedando una compañía completa de guardia hasta las doce de la noche, que estuvo puesto al público, y lleno de gente el patio por última satisfacción de verlo y alabar el primor de un retrato en que veneró a su señor y rey tan amado y aclamando que no cesan los sentimientos de júbilo, reverencia, lealtad y sumisión.<sup>3</sup>

El 22 de julio de 1809 en la ciudad de La Serena, el escribano real y del Cabildo, Ignacio de Silva Bórquez y el de la Real Hacienda, Pedro Nolasco de las Peñas daban así testimonio de la entrada del retrato del Fernando VII a la ciudad y de los múltiples homenajes al monarca cautivo que realizaron sus habitantes, fieles súbditos de lejano reino de Chile.



**FIG. 4 - Autor desconocido. Retrato de Fernando VII, Rey de España c.1808.** Óleo sobre tela, 113,5 X 90,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3.259, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Pocos años después, esta imagen se convirtió en un punto de conflicto entre los mismos habitantes que saludaron la imagen regia del monarca distante. ¿Qué sucedió con la devoción hacia la imagen del monarca?, ¿Qué circunstancias operaron, para que en pocos años, los fieles súbditos del

<sup>3</sup> Citado por Amunátegui, 1909, pág.. 129.



reino de Chile se convirtieran en ciudadanos de una nueva república, rechazando la monarquía?

En el período del Imperio Español en América, la imagen del rey y su identificación con la nación fue indiscutible, el respeto y veneración de los súbditos al monarca, era homologable a la nación, el rey era el padre, sus hijos son los pueblos que conformaban el imperio.<sup>4</sup> Ya que la monarquía se entendía como una pluramonarquía, un conjunto de distintos reinos unidos por la persona del rey, los súbditos del reino de Chile, entendieron de esta manera su organización política, como parte de un conjunto de reinos cuya cabeza era el monarca español, que otorgaba una unidad territorial al imperio.

Así como el rey era la cabeza y los súbditos los miembros del cuerpo, la relación de este fueron de carácter bilateral, la definición de 1780 súbdito da cuenta de su dependencia política:

El que está sujeto a la disposición de algún superior, con obligación de obedecer sus mandatos u órdenes.<sup>5</sup>

El rey fue una figura áulica, lejana materialmente para los indianos, pero que políticamente y simbólicamente definieron la unidad de los diferentes reinos peninsulares con los de América, diluyendo cualquiera distinción y manifestando, a pesar de la pluralidad social presente en América, el rey representó un vehículo de unidad cultural, política y religiosa.

<sup>4</sup> Ibid.

La relación entre el rey con sus vasallos, no sólo se sustentó en un plano de carácter político, sino también en un aspecto simbólico, representado por el honor. En este ámbito opero el tema de la fidelidad o vasallaje, donde un papel importante como escenario fue la jura de fidelidad al rey, ya que en estas ceremonias, denominada de juras reales, se manifestó el patriotismo y la fidelidad.

El vasallaje se hizo evidente y demostrativo en las celebraciones de las juras les, donde la figura del rey era el motivo central de manera simbólica, más aún en sus lejanos dominios americanos. El pendón real y su retrato eran fundamentales y centrales. En el caso de las juras reales a Fernando VII en Chile, podemos ver el testimonio de la proclama del 11 de julio de 1809, que realizó el Sargento Mayor y subdelegado de la Provincia de Coquimbo, Joaquín Pérez Uriondo y Menéndez, en torno a la llegada del retrato del monarca a la ciudad de La Serena:

Ya tenéis en el puerto el retrato de nuestro adorado soberano el señor don Fernando VII, que lo ha conducido de Lima la corbeta nacional la Bretaña, el mismo que tendréis la ocasión de ver el jueves 13 del presente, en que hará su entrada pública en esta noble ciudad. Recibidle como si fuera el precioso original. Ofrecedle de nuevo vuestros votos y fiel vasallaje. Corred a postraros a sus reales piés, llenos del mas profundo respeto, de

<sup>5</sup> "Diccionario de la lengua castellana", compuesto por la Real Academia Española, 1780, pág.. 854.



modo que se conozca en vosotros el amor que justamente le profesáis; i que tenéis el alto honor de ser vasallos del mejor, mas grande i mas amado de los monarcas, el incomparable Fernando VII.<sup>6</sup>

El poder de la imagen en el retrato, como en las monedas o en las estampas mostraba el vínculo afectivo de los fieles súbditos, como también el aparato de propaganda de una monarquía ilustrada. Pero este testimonio resaltaba el estrecho vínculo personal entre el súbdito y su monarca, configurado de manera bilateral. Así como el súbdito le debía honor y fidelidad al monarca, el rey debía cumplir con sus compromisos de fidelidad y honor hacia sus súbditos. En este sentido, el alcance político de la abdicación de Bayona fue una quiebre en este esquema bilateral, lo que motivo el no reconocimiento del nuevo monarca napoleónico, al que se le consideró un tirano.<sup>7</sup>

Por esta razón el acto de la jura real era pública y reunía a todos los estamentos sociales, quienes de forma comunitaria y personal le juraban lealtad, fidelidad y honor al rey, compromisos, que en ese contexto se entendía como de carácter sagrado. La unión de elementos políticos, simbólicos, religiosos y afectivos, propios del Antiguo Régimen, influenció en la mentalidad de los habitantes de Chile de comienzos del siglo XIX e hizo perturbador y difícil el proceso de emancipación, basado en el rechazo a la figura del amado

monarca.<sup>8</sup> Proceso que se desarrolló en menos de diez años, como fue el caso chileno.

Debido a la ausencia del rey, la problemática de la soberanía se convirtió en un punto central, resolviéndose en la constitución de los poderes públicos, que se transformaron en una fuente de toda autoridad y todo derecho en este período, los que se convirtieron en el germen de los futuros estados nacionales americanos.<sup>9</sup>

Donde mejor se expresó la necesidad de mostrar el poder político fue en las emisiones monetarias de este período, a la falta de cuños el Gobernador del Reino Antonio García Carrasco, contraviniendo la política de la corona autorizo la acuñación de monedas con el rostro del nuevo monarca, Fernando VII, en este caso con un retrato realizado por el granador mayor de la Casa de Moneda de Santiago, Ignacio Fernández de Arrabal. Quien ya había sido exitoso en la creación de cuños para las medallas acuñadas en homenaje a la defensa de la ciudad de Buenos Aires ante al ataque de los ingleses.

<sup>6</sup> Citado por Amunátegui,, Op. cit., pág. 123.

<sup>7</sup> Guerra, 2000, pág. 154.

<sup>8</sup> Op. Cit., pág.. 156.

<sup>9</sup> Guerra;Lempérière, 1998, pág. 15.



**FIG. 5 - Ignacio Fernández Arrabal. Medalla conmemorativa a la Jura a Fernando VII en la ciudad de Buenos Aires Virreinato del Río de La Plata, 1808.** Real Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 44 mm de Ø, 35.07 grs. Colección Museo Histórico Nacional Cat 3-.6688, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Esta premura sin duda se debió al estado de cosas en que se veía envuelto el reino de Chile en esos momentos, ya que se entendía el poder, no solo de circulación monetaria del dinero, sino su poder de persuadir a la población.

Es en este proceso, la opinión pública se hizo presente a través de documentos, cartas pasquines y otros medios, que abrieron el espacio público de difusión de ideas y de un vocabulario de corte político. Nociones de estado, pueblo, soberanía, república, nación comenzaron a circular profusamente, no obstante, sus significados aún arrancaban de conceptualizaciones provenientes del Antiguo Régimen. Como por ejemplo el concepto de república, la que constituía para la monarquía hispánica la comunidad perfecta, la comunidad de pueblo unida por variados vínculos, como los morales, religiosos y jurídicos a los que se asociaba el buen gobierno la policía y el bien común.<sup>10</sup>

Una de las principales motivaciones de la junta de Santiago de Chile, fue la formación de un gobierno y la defensa del reino. La misma junta, valoro de sobremanera su lealtad al rey, lo cual se puede apreciar en los documentos que se enviaron posteriormente a la metrópoli a fin de fundamentar el cambio de gobierno, la destitución del gobernador Carrasco y la formación de una junta de gobierno.:

Nunca Santiago de Chile ha acreditado con mejor testimonio su fidelidad al Soberano que cuando oyendo los esfuerzos del tirano usurpador para acabar con su Madre Patria ha procurado constituir un Gobierno digno de su confianza y capaz de conservar siempre esta pequeña porción de la Monarquía para el más desgraciado

<sup>10</sup> Guerra, 2000, pág. 150.

de los Reyes; y así lo seguro de sus carísimos hermanos.

11

La junta de Santiago envió la documentación fundamentando las decisiones adoptadas, argumentado que se ceñían a derecho. Una respuesta puede graficar de manera más elocuente los temores de la corona frente a la formación de gobiernos autónomos, fue la enviada por el embajador español ante la corte en el exilio del rey portugués Juan VI, en Río de Janeiro, Carlos Manuel Martínez de Irujo y Tacón Eríce y Gamiz, Marqués de Casa de Irujo, <sup>12</sup> quien en un oficio dirigido a la junta de Santiago de Chile, en la persona de Conde de la Conquista, Mateo de Toro y Zambrano, daba cuenta de:

La Gaceta de Buenos Aires había anunciado hace algún tiempo con triunfo y exultación, la instalación allí de una Junta de Gobierno, que se presentaba como la formada en dicha ciudad sobre principios revolucionarios y peligrosos.

Teniendo, como he tenido siempre la más alta opinión de la acendrada lealtad de los habitantes del reino de Chile a su Soberano y de un afecto cordial a sus hermanos los de la dicha Península, y tomando también en consideración el canal impuro por el que se circulaban

estas impresiones, dudé, desde luego, de la verdad de semejante publicación; pero cuando vi en las mismas gacetas de Buenos Aires los nombres respetables de las personas que componían esa nueva junta, se disiparon mis dudas y anticipé con satisfacción que varones tan ilustres y generosos pudiesen ser instrumentos del desorden y del cruel despotismo que se ha manifestado en la desgraciada capital del Río de la Plata.

El deterioro de la relación política con la metrópoli, acelerada por la ausencia monárquica, por la indiferencia de la junta central y el ánimo emancipador de una parte de la elite local americana, desembocó en un espiral de confrontación política y militar, que determinó finalmente la independencia de las naciones americanas.

Esto se vio reforzado por las lecturas públicas que infundía contenidos patrióticos, otorgando a estos textos oralizados un carácter sagrado, que correspondía a un esquema litúrgico y de guion ordenador de las ceremonias republicanas, las que se comenzaron a establecer en tierras americanas.<sup>13</sup>

Otra forma en que se vio patente la discusión ideológica y política fueron los escritos bajo una forma literaria de-

<sup>11</sup> Documento 9. Memorial al Rey de la Junta Gubernativa, Capítulo VI. El Triunfo de la Revolución. La Constitución de la Junta Nacional de Gobierno. 1810-1811. En Martínez, 1960.

<sup>12</sup> Carlos Manuel Martínez de Irujo y Tacón Eríce y Gamiz, Marqués de Casa de Irujo, (1765-1824) fue diplomático del rey de España en Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, la corte portuguesa en el Brasil y finalmente en Francia. Desde 1803 marqués de Casa de Irujo y Caballero de la Orden de San Carlos, llegó a ser

Secretario de Estado en 1812, 1818 y 1823. Propuso resolver el tema de emancipación americana mediante un considerable aumento de la potencia militar en la región, a fin de que los antiguos virreinos volvieran su obediencia de España.

<sup>13</sup> Céline Desramé: "La comunidad de lectores y la formación del espacio público en el Chile revolucionario: de la cultura del manuscrito al reino de la prensa (1808-1833)", en Guerra; Lempérière, Op. Cit., pág. 296.

nominada catecismo, un sistema basado en un texto de preguntas y respuestas concisas, una forma de estructura catequética usada en la enseñanza de la Doctrina Cristiana, frecuente en la época y un vehículo pedagógico para cualquier ramo del saber.<sup>14</sup> Calificado como *literatura de circunstancia*,<sup>15</sup> Estos textos tuvieron diferentes formas de circulación, algunas de carácter oficial, otras de manera anónima y en algunos casos subversiva. Su estructura, que se asemejaba al catecismo de enseñanza religiosa, pretendía a través de un sistema de preguntas y respuestas claras, con lenguaje sencillo y citas bíblicas convertirse en textos accesibles a un gran público, no tan cultivado.<sup>16</sup>

La discusión política instauró un nuevo lenguaje, ya utilizado con anterioridad en los discursos ilustrados españoles y criollos, pero ya en 1810 con ciertas intencionalidades que por lo menos en un sector son claramente emancipadoras y radicales. El tema de la patria, lo patriótico, la soberanía el pueblo, como los conceptos de súbditos y vasallo, de república, comenzaron a circular en la elite y en el pueblo a través de pasquines y proclamas, así mismo la insistencia del retrato real se hizo evidente, ya no solo con retrato oficiales, sino en miniaturas y en impresos de gran divulgación.

Un ejemplo de ello fue el *Catecismo Político Cristiano*, firmado con el seudónimo de José Amor de la Patria. Un texto cuyo objetivo era *la instrucción de la juventud de los pueblos libres de la América meridional*<sup>17</sup> y que en su texto difundía

ideas emancipadoras y republicanas, provocando un gran revuelo en la sociedad santiaguina

La motivación central del texto apuntaba a la instrucción de la juventud, realizando afirmaciones que apuntan a una educación ciudadana, con una clara inspiración del discurso ilustrado, con las ideas de la luz de nuevas ideas que modelan y educan la conciencia humana:

...pero a medida que los hombres se esclarecen, conocen sus derechos y los del orden social, detestan la esclavitud, la tiranía y el despotismo; aspiran a la noble libertad e independencia, y al fin lo consiguen con medidas sabias y prudentes que hacen ilusorios los esfuerzos y las amenazas del interés y del egoísmo de los usurpadores de la primitiva y divina autoridad de los pueblos.<sup>18</sup>

Después de 1811 el proceso se agudizó, testigo de ello son las diferentes publicaciones, pasquines y otros, gran parte con pseudónimos, que perfilaban un discurso más radicalizado, una de la más interesante es la que realizó Fray Camilo Henríquez, personajes que realizaron la distinción más interesante entre este paso entre súbdito y ciudadano al afirmar:

¿Qué es un patriota?

El amigo de América y de la libertad.

<sup>14</sup> Hanisch, 1970, pág. 18.

<sup>15</sup> Sagredo, 2009, pág. 14.

<sup>16</sup> Op. Cit. pág. 17.

<sup>17</sup> José Amor de la Patria, 1969, pág. 2.

<sup>18</sup> Op. Cit. pág. 3.



El amor de la patria es un sentimiento inspirado por la naturaleza y sancionado por la religión.<sup>19</sup>



**FIG. 6 - Autor desconocido. Retrato de Fray Camilo Henríquez González, c.1820.** Óleo sobre madera, 52 X 73 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat.3.96, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Henríquez dio cuenta de una definición de patriota, referida al ciudadano libre, en su catecismo hace una idea de las obligaciones de un ciudadano haciendo una relación al del patriota, aún no se configura la idea del ciudadano moderno, pero ya se platea la diferencia con los conceptos del Antiguo *Régimen*, con su idea del gobierno monárquico y la relación de súbdito y de vasallaje. En el texto se habla de derechos, de

la libertad, la igualdad, un conglomerado de elementos que apunta a la libertad civil:

Pero sean cuales fueren los deseos y las miras que acerca de nosotros forme todo el universo; vosotros no sois esclavos, ninguno puede mandaros contra vuestra voluntad. ¿Recibió alguno patentes del cielo, que acrediten quien debe mandaros? La naturaleza nos hizo iguales, y solamente, en fuerza de un pacto libre espontáneo y voluntariamente celebrado, puede otro hombre ejercer sobre nosotros una autoridad justa, legítima y razonable.<sup>20</sup>

Ya la revolución de la independencia había comenzado y el nuevo gobierno requería utilizar los servicios de una imprenta, a fin de difundir el ideario emancipador, por lo que llegó a Chile en 1811 un tipógrafo norteamericano, Samuel Burr Johnston, a fin de hacerse cargo de la nueva imprenta. Johnston fue testigo un célebre festejo que se realizó en la Casa de Moneda el 30 de septiembre de 1812 y que el norteamericano describió en detalle:

<sup>19</sup> Camilo Henríquez, *El catecismo de los patriotas*, citado en Sagredo, Op. Cit. pág. 95.

<sup>20</sup> Camilo Henríquez, Proclama de Quirino Lemáchez. (Anagrama de Camilo Henríquez) 1811. Citado en Guerrero, 2009, pág. 74.

**FIG. 7 - Juan Diego Parossien. La Casa de Moneda de Santiago . Londres, 1824.** Dibujo / Grabado: George Scharf. Impreso: Rowney and Forster. Publicado en *Travels into Chile over the Andes in the years 1820-1821*. Colección Museo Histórico Nacional Cat.3.2708, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).



El edificio, que tiene cuatrocientos cincuenta pies por lado, y es de cuatro pisos, estaba alumbrado con medio millón de luces, y como su altura contrasta con la de los demás edificios, que son de un solo piso, presentaba un espectáculo magnífico.

El salón de baile se vio favorecido por la presencia de cerca de doscientas señoras, la mayor parte literalmente cargadas con oro y perlas. Comenzó la fiesta con minuets y se bailó hasta cerca de las diez. En seguida,

una banda de músicos tocó algunos trozos nuevos patrióticos, y cinco o seis canciones, escritas para la fiesta, que se cantaron de manera espléndida por toda la concurrencia en un gran coro. Se sirvió después un refresco y se dio principio a los bailes nacionales, que duraron hasta las tres de la mañana, a cuya hora se sirvió una cena suntuosa. Después de esto, siguió el baile hasta las siete de la mañana.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Johnston, 1967, pág.81.

Esta fue la fiesta con que José Miguel Carrera, resolvió celebrar un aniversario más de la primera Junta de 1810. Una fiesta cívica plagada de simbolismo republicano. Como contrapunto al relato de Johnston, se encuentra la descripción de Fray Melchor Martínez, franciscano español, acercado en Chile hacia 1795, quien a petición del gobernador español Mariano Osorio, comenzó a escribir en marzo de 1815 una memoria histórica sobre los hechos de la independencia. El religioso describió, con pormenores, la fiesta del nuevo gobierno “rebelde” en la Casa de Moneda, la noche del 30 de septiembre de 1812:

Llego el esperado día 30 y al amanecer con salva de 31 cañonazos se fijo la bandera tricolor y se dejaron ver desde luego los muchos preparativos y brillanteses que decoraban el suntuoso edificio en donde se debía solemnizar. En lo más elevado de la portada principal se miraba figurado un alto monte o cordillera sobre cuya eminencia aparecían muchos rayos de luz con una inscripción en la parte superior que decía – Aurora libertatis chilensis: y en la inferior la siguiente – Umbre et nocti lux et libertas succedunt.<sup>22</sup>

Es una imagen que refleja el nuevo escudo de Chile puesto en el frontis de la Casa de La Moneda. El relato continuaba y con asombro explicaba:

En el segundo patio interior donde se halla una primorosa ventana con el escudo de las armas del Rey todo de fierro se pusieron muchas luces a la espalada y, para impedir la vista del escudo que ocupaba el centro le cubrieron hojas de lata por detrás de suerte que con la luz que resultaba por la circunferencia, aparecía una grande oscuridad en el escudo muy semejante a un eclipse total de Sol, significando con esto el ocaso y fin de la monarquía real.<sup>23</sup>



**FIG. 8 - Medallón con la alegoría de la Aurora de Chile. Nicanor Plaza. Bronce moldeado, 33 cm de Ø.** Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3-604, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

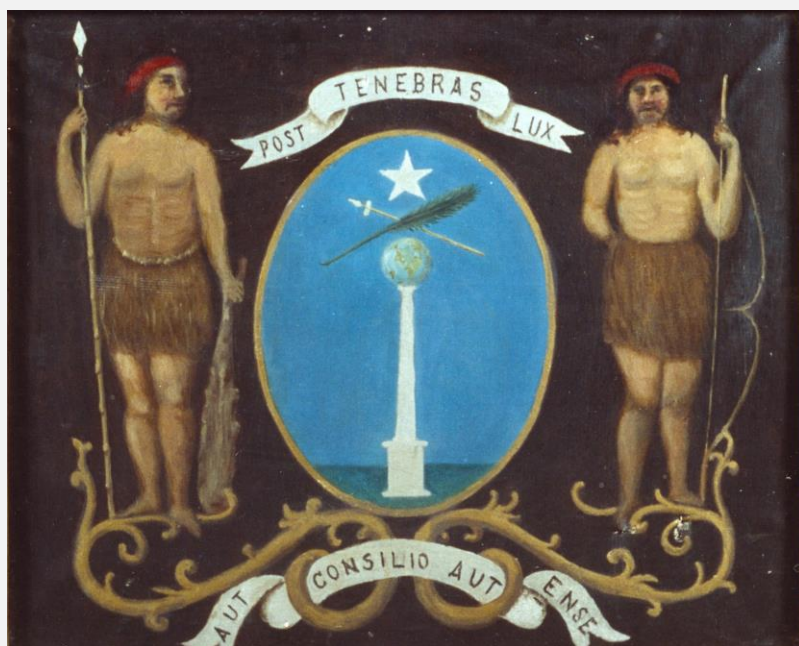
<sup>22</sup> Martínez, 1848, págs. 149-150.

<sup>23</sup> Ibid, pág. 150.



Por el contrario, el tipógrafo, quien seguramente, no solo comulgaba con las ideas emancipadoras, sino que lo había pasado muy bien en la fiesta finalizaba su relato:

... todo el mundo parecía lleno de animación y puedo asegurar que no vi un solo rostro en que no se dibujase una sonrisa durante todo el curso de la noche.<sup>24</sup>



**FIG. 9 - Autor desconocido. Escudo de La Patria Vieja, c.1910.** Óleo sobre tela, 60 X 47 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3-31, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

No es una anécdota esta descripción, sino que corresponde a un contexto de profunda división que la sociedad de su época estaba viviendo. La llegada de las tropas españolas

enviadas por el Virrey de Abascal para sofocar el proceso de emancipación, determinó un régimen de carácter severo, que obligó a que gran parte de la elite patriota, cruzara los Andes a refugiarse en las Provincias Unidas del Río de la Plata, los que permanecieron fueron desterrados a la isla de Juan Fernández o encarcelados, y en muchos casos cambiaron rápidamente de bando. La medalla acuñada en Santiago de Chile en 1814 testimonia que el Reino de Chile volvía a ser fiel a la corona.



**FIG. 10 - Ignacio Fernández Arrabal. Medalla conmemorativa a Santiago Reconquistado Capitanía General de Chile, 1814.** Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 46 mm de Ø, 41.13 grs. Colección Museo Histórico Nacional Cat 03.1953, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Como contrapunto, se presenta la fidelidad monárquica de la elite criolla. Un caso lo encontramos en un criollo fiel al rey; El Secretario de la Presidencia, Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda, retratado por el pintor limeño, José Gil de Castro y Morales en 1815.<sup>25</sup> Un ejemplo de un funcionario

<sup>24</sup> Johnston, Op. Cit., pág.. 82

<sup>25</sup> Esta obra se exhibió en la Exposición de Coloniaje en 1873,<sup>25</sup> y apareció en el catálogo de dicha exposición con el nombre de Retrato del Secretario de la



de la nueva administración virreinal ilustrada, quien ostento el cargo bajo trece gobernadores y por más de treinta años sirvió como Secretario de la Presidencia, *ministro universal de gobierno*, secretaria que se organizó en 1780, cuya función era guardar libros, archivos y dar continuidad al gobierno. Reyes y Borda impuso una idea de un funcionario virreinal, fiel súbdito en sus opiniones en 1816:

...valor y constancia...celo y amor ardiente y generoso a la verdad y justicia para buscarla con anhelo y seguirla al peso de su inclinación y una total detestación de la avaricia y aún de regalos, que son lazos y tentaciones de venalidad, contentándose con sus salarios y gajes y arreglando sus gastos sin vanidades que ponen en estrecho de admitir obsequios<sup>26</sup>.

Capitanía General Judas Tadeo Reyes (Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje, nº 64, p. 33). En esa época propiedad de Alejandro Reyes, fue donada al Estado en 1908 por Eduardo Reyes, bisnieto del retratado y desde 1911 es parte de la colección del Museo Histórico Nacional. Óleo sobre tela, 225 X 143 cm, cat. 3.258.ver catalogo Majluf, 2014, Ficha N°20, págs.. 154-155.

<sup>26</sup> Citado por Bravo 1989, pág. 320.

<sup>27</sup> Bautizado en la Parroquia del Sagrario el 3 de agosto ese año. Fue hijo del comerciante portugués Matías Alfonso de los Reyes, quien trabajo como comerciante en el Virreinato de la Plata y luego a Chile cuando tenía 32 años, casándose en 1750 con Inés de la Borda y de Hidalgo, hija única del escribano de Cámara de la Real Audiencia, el criollo Juan Bautista de la Borda. De dicha unión nació Manuel en 1754 y posteriormente Judas Tadeo. Matías falleció en 1758, quedando Inés viuda a los 23 años. En 1760 se casó con José Alberto Díaz, abogado de la Real Audiencia, presidente de la Real Academia de San Carlos, Catedrático de cánones de la Universidad de San Felipe, falleció Inés en 1763. Los niños por disposición de su madre, quedaron al cuidado de su abuelo Juan Bautista de la Borda, con los ya vivían en la casa que estaba en las actuales calles; Compañía, entre Teatinos y Amunátegui. Su abuelo los ingresó al Convictorio de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús de Santiago, posteriormente, junto

Judas Tadeo de Reyes y Borda, nació en Santiago de Chile en 1756,<sup>27</sup> y fue secretario del Gobernador desde 1784.<sup>28</sup> En 1810, la Primera Junta de Gubernativa del Reino le privó de sus cargos, recuperándolos en 1815, año en que fue pintado el retrato y en el contexto de la recuperación, por parte de las fuerzas españolas del Virrey de Abascal, del control del territorio y la instauración nuevamente de la administración virreinal.

El retrato realizado por José Gil de Castro<sup>29</sup> está compuesto por dos elementos centrales: la figura de Reyes y Borda, con sus respectivos atributos, y un texto que corresponde a una de las principales escrituras del retratado, cuyo título es: *Elementos de moral y política en forma de catecismo filosófico-cristiano para la enseñanza del pueblo y de los niños de las escuelas de Santiago de Chile por el coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda secretario por S. M. de la presidencia y capitanía General del Reyno de Chile*.<sup>30</sup>

con su hermano estudiaron en la Universidad de San Felipe. Mientras Manuel José entro a servir a la judicatura, convirtiéndose en Oidor y regente de la Audiencia de Charcas, en 1794, Teniente asesor de la Intendencia de Cuzco y en 1808 Oidor de la Real Audiencia de Buenos Aires. Judas Tadeo entro a la administración virreinal, siendo fundidor mayor de las Cajas Reales. Con el Gobernador Álvarez de Acevedo, ocupó *ad interim* la Secretaria de la Presidencia. Debido a su conocida eficiencia, tanto el Gobernador Benavides como otros organismos del reino lo apoyaron decididamente para el nombramiento oficial.

<sup>28</sup> Una fuente para conocer la biografía de Reyes y Borda la encontramos en artículos publicados por Miguel Luis Amunátegui Reyes, en diferentes artículos escritos en torno a los antepasados de Don Antonio García Reyes, publicados en la Revista de Historia y Geografía, entre 1928 a 1930, citados en el presente texto, además de las obras de Juan Luis Espejo y José Toribio Medina, ver; Espejo, 1967, pág. 687 y Medina, 1906, págs. 738-740.

<sup>29</sup> Cfr. Martínez, en "El retrato del Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda. La imagen del absolutismo ilustrado en el ocaso del impero español en Chile" Martínez (Edit), 2006, págs.119 y ss.

<sup>30</sup> Ejemplar conservado en la Sala Medina, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Cfr. Reyes y Borda, 1816.



**FIG. 11 - José Gil de Castro y Morales (1785 –1837). Retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda, 1815.** Óleo sobre tela, 248 X 168,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3.258, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Es así que en el retrato se hace una cita implícita a este texto. En la mesa y sobre un libro que en su lomo dice *Reyes*

<sup>31</sup> Compuesto por: 1.- Dialogo primero; De la autoridad de las leyes para el arreglo de las acciones humanas.2.- Dialogo segundo; De los oficios del hombre respecto a Dios. 3.- .Dialogo tercero; De los oficios de cada hombre respecto así mismo. 4.- .Dialogo cuarto; De los oficios que deben los hombres unos a otros. 5.- Dialogo quinto; De la amistad particular 6.- .Dialogo sexto; De la amistad de la sociedad y

*Catecismo Civil*, se puede leer en las páginas abiertas de un libro:

Derecho público de la Paz

Los reyes reinan solo por Dios

y el Señor es solo el que

puede derribarlos del trono

De los principales objetos del buen gobierno

la religión debe ser sin disputa

el primer objeto del gobierno

llevándose la atención

la religión consiste en la doctrina

perteneciente a la divinidad y

asuntos de la otra vida y

en el culto destinado para honrar

el supremo ser.

El Catecismo de Reyes y Borda esta estructurado en siete diálogos, precedidos de un prólogo,<sup>31</sup> Este texto corresponde a un Catecismo Civil, género utilizado para la enseñanza religiosa y la civil. En el caso de los catecismos civiles, estos fueron ampliamente difundidos a fines del siglo XVIII y

de los oficios del hombre en el estado civil 7.- .Dialogo séptimo; De los oficios del hombre por sus varios estados de vida y de fortuna.

comienzos del XIX, para difundir ideas de la ilustración aplicadas a la política y la conducción de los gobiernos, como por ejemplo el Catecismo Regio que apuntaba a la exposición de la doctrina del derecho divino de los monarcas. En el caso de la obra escrita por Reyes y Borda, su objetivo fue la divulgación de una actitud clásica de la ilustración española, la de reafirmar la actitud católica y nacional en la conducción del estado, basado en la trilogía de Dios, el Rey, entendido como patria y el Orden como la legalidad. El objetivo del texto está explicado en el Prólogo:

Así es conveniente porque estas raíces se profundan en la blandura de la primera edad, mejor que en la dureza adulta que no es fácil de cautivar a las escuelas y a los preceptores, y solo la extravagancia o la malicia de Rousseau (sic) para destruir la educación cristiana ha podido sugerir que no se enseñe a los jóvenes nada de estas cosas hasta que lleguen (sic) a los veinte años.

El texto es en realidad un informe sobre la posibilidad de la aplicación o adaptación en Chile del texto del Carmelita descalzo P.Fr. Manuel de San José, titulado *El niño instruido por la divina palabra para enseñanza de las escuelas de España e Indias*, publicado en Madrid en 1807. Cuyo contenido da cuenta de los *elementos de la religión*, moral y las *obligaciones sociales que impone la misma religión*, a lo que se suma una recopilación de textos bíblicos, himnos y rezos para la formación de los jóvenes. Reyes y Borda realizó un estudio crítico

del texto, tomando en cuenta que además ostenta el cargo de secretario de la Santa Inquisición en Santiago, Reyes y Borda, como parte de un movimiento de la ilustración católica, que enarbola ideas contrarias a la Revolución Francesa, donde reafirma una actitud católica y nacional, donde prima la religión por sobre el derecho natural.<sup>32</sup> Reyes y Borda entrega su visión de la sociedad, donde la religión tiene una extensión en el ámbito de la vida civil, respondiendo así a lo que estaba sucediendo políticamente en Chile, en el esquema ideológico del Antiguo Régimen, donde Dios, rey y patria, eran elementos que se conjugaban y explicaban una sociedad, como lo expresa Reyes y Borda.

No es una anécdota la cita a la obra de Reyes y Borda en este retrato, sino que corresponde a un contexto de profunda división que la sociedad de su época estaba viviendo. La llegada de las tropas españolas enviadas por el Virrey de Abascal para sofocar el proceso de emancipación, determinó un severo régimen, que obligó a que gran parte de la elite patriota, cruzara los Andes a refugiarse en las Provincias Unidas del Río de la Plata, los que se quedaron fueron desterrados a la isla de Juan Fernández o encarcelados. Por lo que en su texto apelaba a que el gobierno y de las autoridades:

...deben dirigir la conducta oficial de sus súbditos en la administración pública de justicia, policía, hacienda y guerra, consultado a la seguridad del país, paz y tranquilidad interior de sus habitantes: la defensa contra sus enemigos externos.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Bravo, Op. cit. pág. 313.

<sup>33</sup> Op. cit. p. 58.



En su retrato, la cita al texto del catecismo refleja un mensaje ideológico del poder del sistema imperial, amenazado por el proceso de la independencia. Refuerza este discurso la biblioteca que aparece detrás del personaje, la que no solo nos habla del oficio de Reyes y Borda, sino que refuerza con sus títulos una visión política del retratado. Los libros citados corresponden a tomos del Concilio de Trento, Catecismo de Pío V, la obra de de Solórzano, la Política In-

diana, Ordenanzas militares, Ordenanzas del intendente, Biblia Sacra, Decretales, Código Justiniano, Leyes de Partida, Leyes de Indias.

En la vereda contraria a la figura de Reyes y Borda, aparece Juan Egaña Risco.<sup>34</sup>

Quien participo en el proceso de emancipación nacional, siendo Diputado en el primer Congreso Nacional y fue presidente del Senado en 1812. En 1814, con la restauración



**FIG. 12 - El chileno consolado en el exilio. Londres, 1826.** Dibujo C. Manning, Calcografía sobre papel. Huella 11,3. X 18 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat. 3.38488, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

<sup>34</sup> Nacido en Lima en 1769, sus padres fueron Gabriel José de Egaña Marín y Josefa Risco, estudio en la capital virreinal, en la Universidad de San Marcos cánones y leyes, donde se graduó en 1791. Posteriormente se establece en Chile recibiendo el título de abogado por la Real Universidad de San Felipe, donde ejerció la

docencia como profesor de latín y retórica, Contrajo matrimonio con Victoria Fabres González de la Rivera.



monárquica, fue desterrado por el Gobernador Francisco Casimiro Marco del Pont a la isla de Juan Fernández. En su confinamiento en la isla, que perduró desde 1814 a 1817 escribió *El chileno consolado en los presidios o filosofía de la religión: Memorias de mis trabajos y reflexiones escritas en el acto de padecer y de pensar*, la que se publicó en Londres en 1826 por la Imprenta Española de M. Calero<sup>35</sup>. La obra está estructurada en diez secciones, concentrando en su primer tomo cinco secciones y en el segundo cuatro secciones. El texto es una memoria personal, a la que agrega sus reflexiones en torno a diversos temas, donde la religión, que explica la moral ocupan es un tema central del texto, la que se complementa con el relato de los hechos que van desde el inicio de la restauración monárquica en 1814 y su destierro en la isla. Donde se acompaña ilustraciones. El libro comienza con una dedicación a su hija Isabel y a sus hermanos:

...sin olvidar tampoco que tu pobre patria antes de su reconquista, jamás fue invitada por las autoridades de Madrid a una reconciliación benéfica y generosa: que en su opresión actual, no se ha descubierto una conspiración o movimiento convulsivo; y que es preciso sufrir soldados españoles en la América subyugada para comprender sus arrojos.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Edición conservada en la Biblioteca del Museo Histórico Nacional, de la que se utilizarán las citas.

<sup>36</sup> Egaña, 1826, pág. 56.

Así, como fue para Juan Egaña dejar un testimonio de su experiencia del confinamiento en la isla de Juan Fernández, para el Secretario de la Presidencia del Reino, Judas Tadeo de Reyes y Borda, su retrato y su catecismo, fue la posibilidad de la perpetuación de su imagen, como un criollo fiel a los ideales monárquicos.

Después de la batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817, Reyes y Borda, por su fidelidad y compromiso con la monarquía, debió exiliarse en Perú, situación que la expreso en sus continuos escritos:

En febrero del año de 1817 se renovó la insurrección de este Reino, subyugándolo las fuerzas enemigas del Rey, que ganaron la acción de Chacabuco, quedando abandonado el Gobierno español, cuyas tropas y empleados se embarcaron y pasaron a Lima, huyendo de la cautividad desastrosa que se les presagiaba. Yo tuve que seguir la misma desgraciada suerte, cayendo por ello en la de la ley de secuestro de bienes de todos los emigrados, promulgada por los nuevos señores: Así mi familia fue despojada de mi casa, y ocupada por el nuevo estado dominante, sin reconocer ni pagar el censo de esta imposición ni de los demás que gravaban en ella.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> "Patronatos i Capellanías de la familia del coronel de milicias don Judas Tadeo de Reyes". Manuscrito, citado por Amunátegui, 1930. Pág. 323.

En el caso de Egaña, pudo volver vivo de su confinamiento junto a su hijo en 1817, incorporándose a la vida política e intelectual de la joven nación. Un período donde realiza un fructífera labor literaria. Después de la abdicación de O'Higgins, fue el principal redactor de la Constitución de 1823, la que no fue aceptada por sus ideas conservadoras, no tan lejas a la idea del orden de Reyes y Borda.

## EL NUEVO ORDEN

Es así que el traspaso de la conciencia de súbdito a ciudadano, no se verificó solo en los términos de la obtención de derechos por parte del pueblo, como lo puede ser en la actualidad, sino en un cambio de mentalidad, a partir de los imaginarios del poder y el vacío que se creó por la ausencia de este y la construcción de entidades que representaron la conducción del gobierno. En este sentido la figura del rey cobra una importancia, no solo de carácter legal o político, sino símbolo de *"como una comunidad humana de una extraordinaria homogeneidad cultural y política"*.<sup>38</sup>



**FIG. 13 - Wells y Silva. Impreso de la Proclama de la Independencia de Chile. Valparaíso, c.1825.** Litografía sobre papel, 45,5 x 60,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat.3. 29841, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

1817 fue el año que marcó el proceso político que sufrieron los habitantes de Chile, donde la conciencia de fidelidad a la Corona se cambió en la del país y la República, en pocos años la conciencia de *súbdito* de los individuos se transformó al del *ciudadano*. Donde el proceso de la construcción de la ciudadanía, la soberanía se encarna en cuerpos sociales, ejecutivos y legislativos, cuyas premisas era el concepto del hombre libre, en una comunidad independiente de un monarca, con un gobierno aún por definir, según lo establece la proclama de la independencia del 12 de febrero de 1818:

<sup>38</sup> Guerra, 2000, op.cit. 150.



**FIG. 14 - Dolores Prats de Huici (atribuida). Bandera con que fue jurada la independencia de Chile. Chile, c.1818.** Bandera de raso de seda, 240 x 143 cm. Colección Museo Histórico Nacional Cat 3.35215, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

<sup>39</sup> Redactada por Manuel de Salas, Miguel Zañartu y Juan Egaña, y jurada el 12 de febrero de 1818. Impreso colección Museo Histórico Nacional.

...declarar, solemnemente, a nombre de ellos, en presencia del Altísimo, y hacer saber a la gran confederación del género humano, que el territorio continental de Chile y sus islas adyacentes, forman, de hecho y por derecho, un Estado libre, independiente y soberano, y quedan para siempre separados de la Monarquía de España, con plena aptitud de adoptar la forma de Gobierno que más convenga a sus intereses.<sup>39</sup>

La maduración del concepto de ciudadano se fue construyendo, en los años que siguieron a la declaratoria de la independencia. La figura del ciudadano era, en este período, la estaba ligada a la independencia de España y a la constitución de un gobierno local y autónomo, una soberanía que implicaba la elección de un propio gobierno.



**FIG. 15 - Francisco Borja Venegas. Un Peso. Chile, 1822.** Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 40 ms. de Ø, 26.98 grs. Colección Museo Histórico Nacional Cat 3.1821, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).



Donde se reflejó con mayor claridad el cambio simbólico a un nuevo orden fue en el dinero que sustituyó al monetario virreinal<sup>40</sup>. Por lo que los nuevos emblemas telúricos y alegorías triunfaron sobre la efigie del antiguo monarca. Monedas con lemas, ya no en latín, sino en castellano y con la sustitución de la figura del monarca por el sol, volcanes en erupción, banderas, estrellas y la columna de la libertad, fueron los elementos a los que se echó mano para las nuevas acuñaciones.



**FIG. 16 - Francisco Borja Venegas. Ocho Escudos. Chile, 1824.** Casa de Moneda de Santiago de Chile. Oro acuñado, 38 mm de Ø, 26.96 grs. Colección Museo Histórico Nacional Cat 3.4334, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Las matrices ideológicas que influyeron en este período fueron la experiencia de la revolución norteamericana y francesa, los derechos del hombre, el fin de la esclavitud y de un orden estamental de castas, con la finalidad de un

hombre libre en una comunidad que definía su propio destino.



**FIG. 17 - Francisco Borja Venegas. Medalla Conmemorativa a la Jura de la Independencia de Chile, 1818.** Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 35 mm de Ø, 19.43 grs. Colección Museo Histórico Nacional Cat.3.6415, (Fotografía © Museo Histórico Nacional).

Los primeros decenios del siglo XIX, en el territorio chileno, estuvieron marcados por la disolución del poder imperial hispánico, la revolución emancipadora y el nacimiento de las nuevas naciones. La importancia de los vestigios culturales se puede entender en una época de crisis y de legitimidades, como una expresión con una dimensión ritual, religiosa y simbólica que jugó un papel vital en la sustitución del poder, así lo explica Ortemberg:

En los momentos de quiebre del orden político, la inmediata sustitución de emblemas contrasta con la persis-

<sup>40</sup> Cfr. capítulo: El cambio simbólico, La iconografía fundacional, en Martínez; Nagel, 2009, y Martínez, 2013.



tencia ritual en que estos son puestos en escena. La eficacia de estos dispositivos pedagógicos de comportamiento altamente codiciado se funda en la repetición de un modelo aceptado para activar solidaridades y comprometer jerarquías<sup>41</sup>.

La performativa acción realizada por esta serie de elementos da cuenta de la importancia de estas imágenes y se su valoración en épocas de crisis.<sup>42</sup> Como también del uso y de su necesidad, por parte de una elite, que se adaptaba a los cambios políticos, pero permanecía fiel a ciertas formas patriarcales que mantenía su validez social en un nuevo orden republicano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOR DE LA PATRIA, José. *Catecismo Político Cristiano*. Edición Manuel Acuña, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1969.

AMUNÁTEGUI, M.L. *Los Precursores de la Independencia de Chile*. TOMO I. Imprenta Litografía y Encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1909.

AMUNÁTEGUI, M.L. *Don Judas Tadeo de Reyes*. In: Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo LXIII, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1930.

BRAVO, B. et al. *Estudios sobre la época de Carlos III en el Reino de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1989.

Cruz, I. *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790 – 1840*. Editorial Origo, Santiago de Chile, 2016.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA. Compuesto por la Real Academia Española, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara del Rey, Madrid, 1780.

EGAÑA, J. *El chileno consolado en los presidios o filosofía de la religión*. Imprenta española de M. Calero, Londres, 1826.

ESPEJO, J.L. *Nobiliario de la Capitanía General de Chile*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1967.

GUERRA, F-X. *Modernidad e independencias, Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

GUERRA, F-X.; LEMPÉRIÈRE, A. et al. *Los espacios públicos en Iberoamérica, Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

GUERRERO, C. *Repertorio de fuentes documentales para el estudio de la independencia de Chile 1808-1823*. Instituto O'Higiniano de Chile, Bravo y Allende editores, Santiago de Chile, 2008.

HANISCH S.J., W. *El catecismo político-cristiano, Las ideas y la época: 1810*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1970.

<sup>41</sup> Ortemberg, op. cit.pág.345.

<sup>42</sup> Ver artículo que profundiza el tema de la imagen religiosa en épocas de cambio. Cfr. Ossa; Martínez, 2016.

JOHNSTON, S.B. *Cartas de un tipógrafo yanqui, en Chile y Perú durante la Guerra de la Independencia*. Editorial Francisco de Aguirre Santiago de Chile, 1967.

MAJLUF, N. *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Histórica, vol 37 n°1, 2013. Sección Historia, Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2013. Págs. 73-108.

MAJLUF, N.(ed.). *José Gil de Castro, pintor de libertadores*. Museo de Arte de Lima, Lima, 2014.

MARTÍNEZ, Fray Melchor. *Memoria histórica sobre la Revolución de Chile desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814*. Imprenta Europea, Valparaíso, 1848.

MARTÍNEZ, Juan Manuel. El retrato del Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda. La imagen del absolutismo ilustrado en el ocaso del impero español en Chile. In: MARTÍNEZ, Juan Manuel (Ed.). *Arte americano: contextos y formas de ver*. 3ª Jornadas de Historia del Arte". Editorial RIL, Santiago de Chile, 2006. Págs. 117-124.

MARTÍNEZ, J.M. *Monedas americanas, la libertad acuñada*. Museo Histórico Nacional, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 2013.

MARTÍNEZ, J.M; NAGEL, L. *Iconografía de monedas y billetes chilenos, Colección de monedas y billetes del Banco Central de Chile*. Banco Central de Chile, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

MEDINA, J.T. *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*. Imprenta Elzeviriana. Santiago, 1906.

ORTEMBERG, P. *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la Monarquía a la República*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014.

OSSA, C; MARTÍNEZ, J.M. Re-pensando a José Gil de Castro. Una narrativa inexplorada: su pintura religiosa. In: CAIANA. n° 8, 1er. semestre 2016. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Buenos Aires, 2016. Págs. 85-96.

REYES Y BORDA, J.T. *Elementos de moral y política en forma de catecismo filosófico-cristiano para la enseñanza del pueblo y de los niños de las escuelas de Santiago de Chile por el coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda secretario por S. M. de la presidencia y capitanía General del Reyno de Chile*. Imprenta de don Tadeo López, Lima, 1816.

SAGREDO, R. *De la Colonia a la República. Los Catecismos políticos americanos 1811-1827*. Fundación MAPFRE, Editorial Doce calles, Madrid, 2009.

VALENZUELA, J. *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 2014.

OSSA, C; MARTÍNEZ, J.M. Re-pensando a José Gil de Castro. Una narrativa inexplorada: su pintura religiosa. In: CAIANA. n° 8, 1er. semestre 2016. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Buenos Aires, 2016. Págs. 85-96.



## Relatos de la Memoria: Estrategias y Discursos en la Estatuaria Pública

### RESUMEN

A lo largo del siglo XIX, el medio escultórico adquirió relevancia en el espacio público no solo por su carácter simbólico y su rol como testimonio de los grandes logros nacionales, sino también por su contribución a la legitimación de individuos y relatos históricos, definidos por quienes tuvieron a su cargo estos proyectos.

El presente estudio busca examinar las estrategias y los mecanismos a través de los cuales se desarrollaron algunos proyectos conmemorativos en Santiago, prestando especial atención a los sus principales referentes y los distintos niveles en que la sociedad civil y el Estado participaron en su concepción, ejecución e instalación.

### ABSTRACT

*Throughout the nineteenth century, the sculptural medium became relevant in the public realm not only because of its symbolic character and its role as testimony of the national achievements, but also because of its contribution to the legitimization of individuals and historic narratives, defined by those who were in charge of these projects.*

*This study seeks to examine the strategies and mechanisms used to develop some commemorative projects in Santiago, paying particular attention to their main referents and the levels in which the civil society and the State participated in their conception, execution, and installation.*

**Marcela Drien Fábregas**

Investigadora del Centro de Estudios  
del Patrimonio.  
Universidad Adolfo Ibáñez.

El campo de la estatuaria conmemorativa se ha transformado en un ámbito particularmente apropiado para examinar las preocupaciones que motivaron el proceso de construcción de la memoria histórica en el espacio público y las estrategias utilizadas por sus promotores. Aunque las estatuas conmemorativas fueron vistas a lo largo del siglo XIX como medios a través de los cuales era posible alinear prácticas locales con tradiciones artísticas y conmemorativas europeas, celebrar ideales cívicos, fortalecer el espíritu patriótico de los ciudadanos y legar a las futuras generaciones testimonios de los grandes logros nacionales, ellas operaron, sobre todo, como herramientas para legitimar a las grandes figuras políticas, militares e intelectuales de la historia nacional. A través de la celebración de los llamados “grandes hombres”, los monumentos se transformaron en expresiones concretas de un cierto grado de consenso respecto de algunas figuras históricas.<sup>1</sup>

Si bien la relevancia del medio escultórico durante este período tiene relación en gran medida con su uso como símbolo político y como expresión republicana,<sup>2</sup> su importancia se debe también a su condición de simulacro, a su calidad de artificio, de ‘artefacto’ capaz de alcanzar un efecto de semejanza, y que sin embargo, tal como lo ha planteado Victor Stoichita, parece poseer existencia propia.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Dedieu, J.P., Enríques, L., Cid, G.: Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875), *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien*. Nº 104, 2015, págs. 47-70.

<sup>2</sup> Cfr. Gutiérrez, R.: *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra, Madrid, 2004, pág. 31.

Tal como señalaba Vasari, al referirse al mito de Pigmalión, la creación escultórica, tridimensional y palpable, invita a borrar los límites entre ficción y realidad<sup>4</sup>. En este sentido, el medio escultórico, en cuanto simulacro, debe ser considerado una herramienta fundamental para la restitución póstuma del individuo, no solo desde el punto de vista simbólico, sino también corpóreo.

Teniendo esto en mente, el presente estudio examina las estrategias a partir de las cuales se desarrollaron algunos proyectos conmemorativos de la segunda mitad del siglo XIX en Santiago. Para ello, se establecerán las circunstancias e intereses que motivaron estas iniciativas, el rol de los miembros de las comisiones a cargo de estos proyectos de conmemoración y los referentes artísticos y políticos utilizados para la construcción de relatos históricos.

La conformación de las comisiones -a menudo compuestas por figuras prominentes del ámbito político, intelectual y económico- ocupa un lugar especialmente relevante en este estudio por cuanto ellas tuvieron gran poder de decisión no solo respecto a las formas de promoción de los monumentos, sino sobre la definición de las características iconográficas y compositivas de las estatuas, en que semejanza y relato ocuparon un lugar central. En efecto, ellas no solo tuvieron amplias facultades sobre el proceso de elaboración y ejecución de las estatuas, sino

<sup>3</sup> Stoichita, V.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Ediciones Siruela, Madrid. 2006, págs. 11-12.

<sup>4</sup> Ibid: pág. 84.



también control sobre los discursos históricos que ellas encarnaron. En este contexto, la presencia del Estado, será más bien de legitimación de los proyectos a través de la oficialización de los monumentos por la vía de la elaboración de decretos, el respaldo público del presidente de la República y sus ministros, y la colaboración de los Intendentes.<sup>5</sup>

En el proceso de preparación y ejecución de los monumentos, el campo editorial cumplió un rol fundamental, tanto a través del grado de publicidad que ellos alcanzaron en las páginas de los periódicos, como de la aparición de publicaciones especialmente elaboradas por las comisiones sobre los trabajos realizados. En ellas, no solo los “grandes hombres” inmortalizados en las estatuas fueron celebrados por su patriotismo; los miembros de las comisiones fueron considerados también patriotas al participar en la ejecución de un “pensamiento patriótico”, del mismo modo que los ciudadanos que contribuyeron con “erogaciones patrióticas” al proyecto, estarían respondiendo a un impulso nuevamente, patriótico.<sup>6</sup> La terminología utilizada en este caso no solo pretendía dar al proyecto un status casi épico, sino sobre todo, involucrar a los ciudadanos para que se comprometieran financieramente con estos proyectos. El financiamiento a través de donaciones debía ser entendido

entonces como una tarea compartida y sobre todo, ciudadana.

Varios de los proyectos de monumentos ubicados hoy en el centro histórico de Santiago surgieron –con mayor o menor rapidez- tras la muerte de los individuos a los que pretendieron conmemorar o a partir de la recuperación de sus restos. Uno de los ejemplos más tempranos, en este sentido, es el del Ministro Diego Portales (FIG. 1), cuyo proyecto de conmemoración fue aprobado en 1837 con una celeridad sin precedentes: apenas dos semanas habían transcurrido desde su asesinato. La inesperada muerte del Ministro había llevado a la formación de una comisión que, a nombre del Senado, debía hacerse cargo de la recepción de sus restos y de la elaboración de un proyecto de decreto para su conmemoración, cuya redacción quedaría a cargo de los intelectuales Andrés Bello y Mariano Egaña. Esta iniciativa no solo daba cuenta de que la idea del monumento se había originado en el campo oficial y político, sino del rol que influyentes figuras del mundo intelectual tendrían en este proceso.<sup>7</sup>

Ya en la segunda mitad del siglo, la repatriación de los restos de Bernardo O’Higgins motivaría la preparación de proyectos conmemorativos de gran envergadura no solo en términos artísticos, sino económicos, sociales y políticos. Tanto en este caso como en el de Portales, la irremediable

<sup>5</sup> Los Intendentes operaron principalmente como canales para solicitar financiamiento a los ciudadanos en otras regiones del país, y esporádicamente dispusieron de recursos para el proceso de instalación de los monumentos.

<sup>6</sup> “Breve esposición de los trabajos de la Comision Directiva del monumento del Jeneral O’Higgins”, en *La inauguración de la estatua ecuestre del capitán jeneral*

*don Bernardo O’Higgins en mayo de 1872*, Santiago: Imprenta Nacional, 1872, pág.1.

<sup>7</sup> Resulta interesante constatar que a pesar del temprano origen del proyecto de conmemoración a Portales, la estatua no fue instalada sino en 1860. *Cámara de Senadores*, Sesión 2.<sup>a</sup> ordinaria, en 10 de julio de 1837, Anexo Núm. 346, pág. 394.

ausencia física parecía impulsar la creación de esculturas en bronce que no solo restaurarían una entidad corpórea, sino que ofrecían además la posibilidad de brindar a los celebrados, existencia pública de carácter permanente. Es por medio de la representación escultórica, que los “grandes hombres” reaparecerán para ser reconocidos y celebrados. Más aún, ella será expresión de actos de gratitud nacional y justicia póstuma, de reparación histórica.

Ya en 1860 Marcial González, miembro del directorio de la Sociedad de Instrucción Primaria, declaraba en el discurso de inauguración de la estatua del abate Juan Ignacio Molina, que el día de la justicia había llegado para él “i era preciso subsanar el olvido de sus contemporáneos otorgándole la única reparación que pueden dar los pueblos: la gloria!”.<sup>8</sup> Del mismo modo, uno de los miembros de la comisión a cargo del monumento a Bernardo O’Higgins, Benjamín Vicuña Mackenna, sentenciaba en la inauguración de la estatua de O’Higgins (FIG. 2) en 1872 que “la hora de la suprema reparación” había llegado.<sup>9</sup>

Si bien esta reparación se expresaba en primer término en el reconocimiento de las virtudes del individuo y su imagen histórica -no siempre carente de conflicto-, la restitución de su dimensión corpórea se apoyaría fuertemente en la naturaleza tridimensional de la escultura y en otros recursos que contribuyeron en el proceso de “animación” de la estatua en el espacio público, a saber, la

semejanza con el modelo, su inserción en un relato y la ritualización surgida en torno a ella.

Dada su necesaria dependencia del modelo, la obra debía dar cuenta, en primera instancia, de la semejanza respecto del original, es decir, de la fidelidad de su fisonomía, pues el retrato operaba como un aspecto crucial para individualizar el monumento. Del mismo modo, resultaba fundamental la precisión de atributos como la vestimenta, armas y condecoraciones destinadas a identificarlo con su ámbito de referencia. Sin embargo, dado que los artistas con frecuencia no tuvieron contacto directo con el celebrado, las comisiones debieron recurrir a elementos que dieran al artista, referencias sobre el individuo.

Fue a través de retratos y relatos, definidos por los miembros de estas comisiones, que los escultores se abocaron a la reconstrucción de la imagen y carácter de los individuos, tal como pudo apreciarse en la preocupación de los integrantes de la comisión del monumento a José de San Martín. Los comentarios sobre los primeros bocetos de la obra, llegados desde Francia, describían al héroe “vestido con su traje de campaña, esto es, como coronel de Granaderos a caballo”, y se indicaba que los detalles debían “modificarse convenientemente” de acuerdo a los objetos en manos de la familia de San Martín, donados por el propio general, entre los que se encontraban retratos y armas, a los que se

<sup>8</sup> González, M.: “Discurso pronunciado a nombre de la Sociedad de Instrucción primaria, en la inauguración de la estatua del abate Molina”, en *Cantos de Llor del Abate Juan Ignacio Molina seguidos del discurso pronunciado en la inauguración de su estatua*. Santiago: Imprenta de la Opinion, 1861, pág. 38.

<sup>9</sup> “Discursos pronunciados en la inauguración de la estatua de O’Higgins”. *El Ferrocarril*, martes 21 de mayo de 1872, s/n.

agregarían “indicaciones personales de sus amigos i parientes”<sup>10</sup>.

Esta misma preocupación fue evidente también en el caso del monumento a O’Higgins, en que, para que Albert-Ernest Carrier-Belleuse pudiera lograr la semejanza de la estatua, “el punto mas esencial i delicado” del encargo, debería consultar las láminas que poseía el naturalista Claudio Gay, quien en ese momento se encontraba en París y quien además, podría aportar información sobre sus características, pues lo había conocido personalmente.<sup>11</sup>

En la misma medida en que la semejanza del retrato constituía un elemento central para contribuir a la verosimilitud de la escultura, el relato que ella representaría ocupaba un lugar crucial para las comisiones a cargo de estos proyectos, pues era ahí donde se concentraba no solo el carácter de la estatua, sino el momento histórico que se perpetuaría en el imaginario público y en la memoria de las futuras generaciones.

Sin embargo, el relato suponía desafíos aún mayores que el de la búsqueda de semejanza, pues no se podía simplemente recrear un momento del que no se tenía referencias precisas. Se trataba, entonces de construirlo, de crearlo. En el caso de la estatua ecuestre de José de San Martín (FIG. 3), por ejemplo, los estudios preparatorios enviados por el Encargado de Negocios de Chile en Francia, Francisco Javier Rosales, permiten apreciar la forma en que

el escultor Louis-Joseph Daumas había concebido la escultura y la opinión que ella generó en la comisión:

El jeneral San Martin está representado, como el Napoleon de David, en un brioso caballo en el momento que asoma por entre algunos fragmentos de rocas a la cresta de los Andes. Con la mano izquierda sostiene un estandarte desplegado al viento i coronado con una efijie de la libertad, i con la otra dirige su caballo. Su cabeza está desnuda y parece en la actitud de saludar con emocion, como si estuviera delante de algun gran espectáculo. Su sable pende a la cintura i algunos cañones derribados de sus cureñas estan a los piés del caballo.<sup>12</sup>

En el estudio de Daumas, los comitentes reconocían una de las representaciones más destacadas del repertorio de imágenes de Napoleón que, ejecutada por uno de los pinceles más prestigiosos de la escuela francesa, evocaba un momento marcado por un carácter épico y triunfal.

Aunque algunos de los detalles descritos no se incluyeron en la versión final de la escultura, ellos revelan tanto la preocupación por las características y atributos que debían incluirse en su estatua, como la existencia de modelos a partir de los cuales se imaginaba la escena y cuya mera descripción dotaba a la obra de un carácter heroico que se

<sup>10</sup> “Hechos Diversos. Estatua Sud Americana del jeneral San Martin”, *El Ferrocarril*, 11 de abril de 1857, s/n.

<sup>11</sup> “Breve esposicion de los trabajos de la comision directiva del monumento del jeneral O’Higgins” en *La inauguracuion de la estatua ecuestre del capitan jeneral*

*don Bernardo O’Higgins en mayo de 1872*, Santiago: Imprenta Nacional, 1872, págs. 6-7.

<sup>12</sup> “Hechos Diversos. Estatua Sud Americana del jeneral San Martin”, *El Ferrocarril*, 11 de abril de 1857, s/n.

planteaba como análogo al de las gestas europeas. Así, mientras Napoleón había cruzado los Alpes, en la escultura San Martín atravesaba los Andes.

El momento elegido para la representación escultórica también ocuparía un lugar relevante en el discurso del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores, Manuel Antonio Tocornal, durante la inauguración del monumento, en que destacaba las cualidades de San Martín:

Pero organizar tropas no era lo bastante.

Para conducirlos a Chile, i ántes de llegar a la presencia del enemigo, habia que pasar por sobre la fortificacion mas formidable que puede defender la entrada de un pais, una fortificacion levantada por Dios, la colosal muralla de los Andes, cuyas escarpadas rocas, en mas de un lugar, abren difícil camino para un solo hombre a la vez, i cuyas crestas, siempre cubiertas de nieve, tocan, puede decirse, a los cielos.

Dad una mirada a esa estupenda obra de la naturaleza que se levanta delante de nosotros, allá a lo léjos, en los confines del horizonte: pero aun a la distancia, imponente; i ella, mejor que las palabras, hará que os figureis cuánta hazaña era hacer que un ejército trepase por ásperos i penosos senderos hasta esas encumbradísimas cimas.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> "Crónica nacional. Discurso pronunciado por el señor ministro del interior i relaciones exteriores don Manuel Antonio Tocornal, en la inauguracion de la

Notablemente, las analogías históricas y referentes artísticos reconocidos por los miembros de la comisión en los primeros bocetos de Daumas, eran nuevamente recogidas por el Ministro en su discurso:

Una serie de jeneraciones han contemplado con asombro el paso de los Alpes, primero por Aníbal, i despues por Napoleon; la historia ha dedicado al recuerdo de este hecho algunas de sus páginas mas elocuentes: la pintura ha encontrado en él un fecundo tema para magníficas composiciones. Cuando los sucesos de nuestra revolucion sean mas conocidos i mejor apreciados, cuando el engrandecimiento a que deben llegar las repúblicas hispano americanas llame la atencion del mundo sobre los trabajos i proezas de los que las fundaron, no lo dudeis, señores, se hará tambien la debida justicia al que atravesó los Andes.<sup>14</sup>

El uso de esta analogía revela el interés del Ministro en insertar el relato sudamericano en una narración más amplia de la historia universal, en la que tal como señala, no aparecen aún ni la gesta independentista, ni San Martín.

Algo semejante se producía una década más tarde con el monumento a O'Higgins. La comisión para su monumento dirigida por el Almirante Manuel Blanco Encalada -quien había estado a cargo de la repatriación de los restos de O'Higgins- estaba integrada también por el Diputado

estátua, del jeneral d. Jose de San Martin, el 5 de abril de 1863". *El Ferrocarril*, Lunes 6 de abril, 1863, s/n.

<sup>14</sup> Ibid.



Benjamín Ortúzar y Benjamín Vicuña Mackenna, quien ya en 1860 había publicado un libro dedicado al exilio de O'Higgins tras su abdicación.<sup>15</sup>

Tal como en el caso del monumento a San Martín, la estatua ecuestre de O'Higgins permitiría al observador ser testigo de un momento que no había presenciado y del que, sin embargo, era ahora partícipe. La comisión a cargo del proyecto del monumento había enviado instrucciones específicas a Francia:

El momento histórico elegido es aquel en que el general O'Higgins, encerrado en la plaza de Rancagua en 1814 por cuádruples fuerzas españolas, se abrió paso, espada en mano, a la cabeza de los pocos héroes que sobrevivían a una carnicería de treinta i seis horas.

El jinete, por consiguiente, revestirá uniforme de jeneral de brigada, sombrero apuntado, casaca con solapas abiertas i bordadas, (pero no tan levantadas de cuello como las usadas comúnmente en esa época por los jenerales franceses) faja a la cintura, pantalón ceñido, botas granaderas i espuelas. Con la mano izquierda sostendrá la brida del caballo i en la derecha llevará la espada levantada en alto, en actitud de un individuo que se va abriendo paso por entre una huéste enemiga agrupada en una calle. La espresion del rostro

será la de una fiereza varonil i radiosa, tal cual la que se atribuiría a la consumación de un acto supremo de heroísmo i sacrificio. El sombrero puede ir puesto o caído sobre la espalda con la violencia de la carrera, para dar mayor nobleza a la figura, descubriendo su cabeza. El jesto de la estatua de Ney en el jardín del Luxemburgo (Paris) un tanto modificado, (por cuando en ésta se representa al capitán frances dando una voz de mando o un grito de entusiasmo con toda voz) podría servir como indicacion para concebir esta espresion particular.<sup>16</sup>

Nuevamente se elegían referentes históricos franceses y destacadas figuras militares de gran relevancia política, aunque esta vez se tomaba a un modelo que ya había sido representado escultóricamente. En este caso, el pelirrojo Mariscal Michel Ney, cuya estatua también se había levantado como una acto de reparación nacional, parecía brindar un modelo apropiado para la estatua del prócer chileno.<sup>17</sup>

Si bien para la semejanza se ha recurrido a fuentes específicas asociadas a O'Higgins, otras referencias y convenciones comparecen al momento de definir la expresión con que se debe representar el momento. De este modo, en la reconstrucción del relato, el monumento da

<sup>15</sup> Vicuña Mackenna, B.: *El Ostracismo del Jeneral D. Bernardo O'Higgins escrito sobre documentos inéditos i noticias auténticas*, Imprenta i librería del Mercurio, Valparaíso 1860. Sobre la relevancia del campo editorial en la legitimación pública de figuras nacionales, véase Dedieu, J.P., op. cit.

<sup>16</sup> "Breve esposicion de los trabajos de la comision directiva del monumento del jeneral O'Higgins" en *La inauguracion de la estatua ecuestre del capitan jeneral*

*don bernardo O'Higgins en mayo de 1872*, Santiago: Imprenta Nacional, 1872, págs. 6-7.

<sup>17</sup> Crf, Atterige, A. H.: *The Bravest of the Brave*, Methuen & Co. Ltd., London 1912, pág 371.

cuenta de la convergencia de realidad y aspiración, de evidencia y construcción, de fidelidad y autonomía.

Si el momento histórico y el gesto expresivo constituían elementos importantes para la animación de la estatua, la última instancia y definitiva, se producía en el marco de la inauguración, al momento de descubrir la escultura.<sup>18</sup> La inauguración se transformaba entonces, en el momento que simbolizaba el triunfo de la inmortalidad sobre el olvido, pues tal como se señalaba en el discurso de la instalación de la estatua del abate Molina, no parecía haber otra opción: “Así pasamos todos; así una jeneracion se deshoja i cae hombre por hombre en el olvido o la inmortalidad”<sup>19</sup>. La estatua se planteaba así, como un recurso para mantener viva la memoria del individuo y un aporte a la formación de la nación, aunque para ello, era necesario dotarla de existencia. Por este motivo, una parte central de estos proyectos de conmemoración radicó en las ceremonias de inauguración y los protocolos que acompañaron estas verdaderas “fiestas cívicas”<sup>20</sup>, con frecuencia realizadas en el marco de la celebración de fiestas patrias.

De este modo, el momento de descubrir la estatua constituía el instante de su nacimiento en el espacio público, y al mismo tiempo, determinaba su permanencia. Era en el acto de remover la tela -o en algunos casos la bandera- que

cubría la estatua, donde se evidenciaba el gesto que revelaba su existencia.<sup>21</sup>

Así, lo que proporcionaba vida a la escultura no era exclusivamente un tema de semejanza o la creación de un relato, sino la forma en que los individuos o en este caso, los ciudadanos, se relacionaron con ella. Tal como lo indicaba el diario *El Ferrocarril* en septiembre de 1864, la celebración de Fiestas Patrias comenzaban con

el bautismo popular de la estátua del jeneral Carrera. Nada tenemos que agregar a lo que ya saben nuestros lectores sobre esta fiesta verdaderamente digna de un pueblo, en que todos los ciudadanos, representando una série de jeneraciones, se agrupan en torno del bronce que figura a los padres de la libertad para consagrarlo, sino es manifestar aquí un deseo ardiente que bulle en el corazon de todos los chilenos- el de que cada aniversario sea honrado de la misma manera, con la inmortalidad del bronce decretada por el pueblo a un paladin de nuestra independencia.<sup>22</sup>

A partir de este momento, la estatua ha sido activada en el espacio público, tomando el lugar de aquél al que representa, tal como se aprecia en la inauguración del

<sup>18</sup> *La inauguracion de la estatua ecuestre del capitan jeneral*, pág. 13.

<sup>19</sup> Discurso pronunciado por Marcial González en la inauguración de la estatua del abate Molina. *Cantos en Llor del abate Juan Ignacio Molina seguidos del discurso pronunciado en la inauguracion de su estatua*. Santiago: Imprenta de la Opinión, 1861, págs. 37.

<sup>20</sup> Vicuña Mackenna, B., *El general D. Jose de San Martin considerado según documentos enteramente inéditos con motivo de la inauguración de su estátua en*

*Santiago el 5 de abril de 1863*, 2ª edición. Biblioteca de autores chilenos, Vol. VII. Santiago: Guillermo Miranda Editor, 1902, pág. 5.

<sup>21</sup> “Hechos Diversos. Inauguración de la estátua del Ministro Portales”. *El Ferrocarril*, Lunes 17 de setiembre, 1860, s/n.

<sup>22</sup> “Hechos Diversos. La Celebración del Aniversario”. *El Ferrocarril*, Miércoles 21 de setiembre, 1864.

monumento de Carrera, descrita también en el diario El Ferrocarril: "Hoy las tropas al llegar al jardín desfilan ¿delante de qué? De la reja de un jardín.- En adelante la estatua del húsar de la patria vieja pasará la revista a nuestros soldados al regreso del Campo de Marte como San-Martin lo hace en su marcha a aquél sitio."<sup>23</sup>

El tratamiento de la estatua como si ella encarnara al prócer, se apreciaba también en el programa de la inauguración del monumento de O'Higgins. Para la ocasión, tanto el mundo militar como el civil comparecían a la ceremonia, pues tal como lo habían preparado los organizadores, las tropas y los miembros de la sociedad civil debían ubicarse en torno a la escultura, que sería descubierta por el Almirante Manuel Blanco Encalada. "En ese momento" decía el programa "la fortaleza Hidalgo hará una salva mayor, las tropas, formando en diversas columnas, presentarán armas, i las bandas de músicas de todos los cuerpos batirán marcha, haciendo a la estatua descubierta los honores de Capitán Jeneral".<sup>24</sup> En este caso resulta notable la forma en que la estatua es celebrada como si se tratase del propio O'Higgins, como si el monumento fuese capaz de encarnar, al menos temporalmente, al general. Ceremonias como esta, no solo daban cuenta del alcance público de los monumentos, sino del especial cuidado que se prestaba a los protocolos de ritualización utilizados.

La revisión de los aspectos mencionados en este estudio revelan que estos monumentos no solo fueron

gestados en espacios políticos o dominados por hombres vinculados a la política, sino que su propia aparición en el espacio público fue entendida como un fenómeno ciudadano en que semejanza, relato y rito se transforman no solo en ejes articuladores de la construcción de la imagen del individuo. Ellos constituyen también instancias a través de las cuales la imagen, representada en un medio escultórico, la transforma en una entidad en el espacio público. Allí, la estatua toma una ruta propia, para establecer una nueva relación con el entorno, los ciudadanos y la memoria histórica, de la que se vuelve testimonio permanente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREVE ESPOSICION de los trabajos de la Comision Directiva del monumento del Jeneral O'Higgins. In: *La inauguración de la estatua ecuestre del capitán jeneral don Bernardo O'Higgins en mayo de 1872*, Santiago: Imprenta Nacional, 1872.

CRÓNICA NACIONAL. *Discurso pronunciado por el señor ministro del interior i relaciones exteriores don Manuel Antonio Tocornal, en la inauguración de la estatua, del jeneral d. Jose de San Martin, el 5 de abril de 1863*. El Ferrocarril, Lunes 6 de abril, 1863.

DISCURSOS PRONUNCIADOS en la inauguracion de la estatua de O'Higgins. El Ferrocarril, martes 21 de mayo de 1872.

HECHOS DIVERSOS. *Estatua Sud Americana del jeneral San Martin*. El Ferrocarril, 11 de abril de 1857.

<sup>23</sup> "Hechos Diversos", *El Ferrocarril*, Sábado 20 de agosto, 1864, s/n.

<sup>24</sup> *La inauguracuion de la estatua ecuestre del capitan jeneral*, págs. 14-15.

HECHOS DIVERSOS. *Inauguración de la estatua del Ministro Portales*. El Ferrocarril, Lunes 17 de setiembre, 1860.

HECHOS DIVERSOS. *La Celebración del Aniversario*. El Ferrocarril, Miércoles 21 de setiembre, 1864.

HECHOS DIVERSOS. *El Ferrocarril*, Sábado 20 de agosto, 1864.

ATTERIGE, A. H. *The Bravest of the Brave*, Methuen & Co. Ltd., London 1912.

CÁMARA DE SENADORES, *Sesión 2.ª ordinaria*, en 10 de julio de 1837, Anexo Núm. 346.

DEDIEU, J.P., ENRÍQUES, L., Cid, G. *Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)*. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien. N° 104, 2015, págs. 47-70.

GONZÁLEZ, M. Discurso pronunciado a nombre de la Sociedad de Instrucción primaria, en la inauguración de la estatua del abate Molina. In: *Cantos de Loor del Abate Juan Ignacio Molina seguidos del discurso pronunciado en la inauguración de su estatua*. Santiago: Imprenta de la Opinion, 1861.

GUTIÉRREZ, R. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra, Madrid, 2004.

STOICHITA, V. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Ediciones Siruela, Madrid. 2006.

VICUÑA MACKENNA, B. *El general D. Jose de San Martin considerado según documentos enteramente inéditos con motivo de la inauguración de su estatua en Santiago el 5 de abril de 1863*, 2ª edición. Biblioteca de autores chilenos, Vol. VII. Santiago: Guillermo Miranda Editor, 1902.

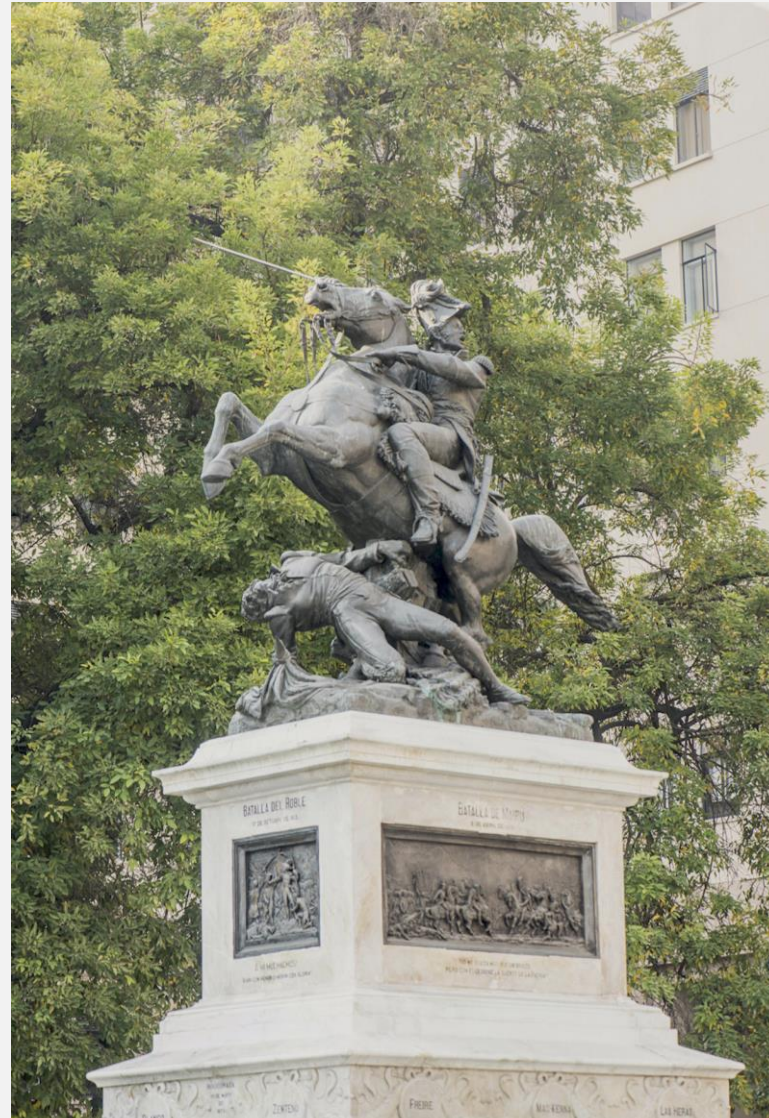
VICUÑA MACKENNA, B. *El Ostracismo del Jeneral D. Bernardo O'Higgins escrito sobre documentos inéditos i noticias auténticas*, Imprenta i librería del Mercurio, Valparaíso 1860.



## IMÁGENES



**FIG. 1** - Jean-Joseph Perraud, Estatua de Diego Portales, 1858. Fotografía: Nicolás Aguayo.



**FIG. 2** - Ernest Carrier-Belleuse, Estatua de Bernardo O'Higgins, 1870. Fotografía: Nicolás Aguayo.



**FIG. 3** - Louis-Joseph Daumas, Estatua del General San Martín, 1859. Fotografía: Nicolás Aguayo.



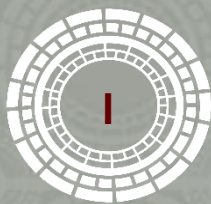


## CAPÍTULO III



# MONUMENTOS COLEÇÕES MONUMENTOS, COLEÇÕES, MUSEUS, ESPAÇOS OFICIAIS MUSEUS & PATRIMÔNIO ESPAÇOS OFICIAIS & PATRIMÔNIO





# As Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação: Dois exemplos de Política de Preservação das Igrejas Revivalistas de São Paulo

## RESUMO

Pensar a questão sobre como resolver o passado artístico e patrimonial de uma cidade como São Paulo requer considerar a situação de seu patrimônio religioso. A presente comunicação visa problematizar a preservação do patrimônio revivalista religioso da São Paulo do início do século XX, através da historiografia. Partindo-se dos exemplos das Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação, atualmente em suas terceira e segunda versões, respectivamente, busca-se não apenas situar o referido patrimônio na cidade, como também analisá-lo a partir de seu silêncio historiográfico, tendo como figura central o bispo e mecenas Dom Duarte Leopoldo e Silva.

## ABSTRACT

*To think about how to solve the artistic and patrimonial past of a city like São Paulo demands pondering the situation of its religious patrimony. This paper aims at problematizing the preservation of São Paulo's early twentieth-century revivalist and religious patrimony, through Historiography. Regarding the two examples of Santa Cecília and Nossa Senhora da Consolação Churches, which are currently in their third and second versions, respectively, we aim at not only placing them in the city patrimony, but also analyzing them from the perspective of historiographical silence, considering Bishop and patron Dom Duarte Leopoldo e Silva as its main figure.*

**Karin Philippov**

Pós-doutoranda em História da Arte.  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade Federal de São Paulo.



Dentre os vários questionamentos propostos pelo texto da Convocatória da X Jornadas de História da Arte, um deles desperta mais a atenção, ao indagar sobre como lidar com as “variadas formas de ‘resolver o passado artístico’”<sup>1</sup>. Partindo-se do patrimônio religioso revivalista da São Paulo do início do século XX, aqui exemplificado pelas Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação, ambas erigidas a partir dos anos de 1895 e 1909, respectivamente, por ordem do bispo tornado arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, destacam-se duas igrejas, que possuem arquiteturas revivalistas de linguagem neorromânica, executadas a partir das plantas do arquiteto Giulio Micheli e do engenheiro Maximilian Emil Hehl.

Segundo levantamentos realizados pela autora durante a longa pesquisa de doutorado<sup>2</sup>, que teve como tema central o mecenato artístico religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva, através do extenso programa iconográfico de Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), na Igreja de Santa Cecília, no primeiro capítulo que traz o histórico da igreja, lê-se que a atual edificação é a terceira, uma vez que a primeira construção, datada de 1860<sup>3</sup>, havia sido feita em madeira e não resistindo ao tempo, acaba sendo refeita provavelmente em taipa, em 1882<sup>4</sup>, muito embora não

tenham sido encontrados documentos e nem fotos acerca de sua construção ou decoração. Dom Duarte, então, opta por demolir a segunda versão, por ser colonial e por possuir uma decoração<sup>5</sup> em estuque e mármore fingidos, portanto inadequados à Igreja Romanizadora que passa a defender, para dar início à construção da nova versão. Outro ponto a ser destacado se refere à localização da terceira e atual versão do templo, cuja localização difere das anteriores, ou seja, Dom Duarte vê sua nova Igreja de Santa Cecília ser erigida no ponto inicial do antigo caminho que levava a Campinas, marcando histórica e politicamente o território do café em São Paulo. Assim, Dom Duarte Leopoldo e Silva passa a atuar como responsável pela Igreja Romanizadora atrelada ao café e à Primeira República laica, através de uma Igreja moderna feita segundo padrões revivalistas arquitetônicos e artísticos, Igreja essa localizada estrategicamente para atender os fieis que iam e voltavam de Campinas, pólo cafeeiro, por excelência. Aqui, destaca-se igualmente a circulação de pessoas e de mercadorias de São Paulo para o interior paulista e vice-versa.

A história da Igreja de Santa Cecília inicia quando Dom Duarte Leopoldo e Silva<sup>6</sup> é convocado pelo bispo anterior, Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti<sup>7</sup> – bispo entre 1894 e 1897 -, a fim de observar a

<sup>1</sup> Convocatória 2017 para envio de trabalhos. X Jornadas de História da Arte, p.3, 2017.

<sup>2</sup> PHILIPPOV, Karin. *A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. 2016. Doutorado (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016. 240 p.

<sup>3</sup> PHILIPPOV, Op.cit: pág. 24.

<sup>4</sup> Ibid: pág. 26.

<sup>5</sup> JORGE, Clóvis de Athayde. *Santa Cecília: Contrastes e Confronto*. SP: DPH, p.67, 2006.

<sup>6</sup> PHILIPPOV, Op. cit: pág. 28.

<sup>7</sup> Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Disponível em: < <http://www.arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-joaquim-arcoverde-de-albuquerque-cavalcanti> >. Acesso: 18 mar. 2017.

planta de Giulio Micheli, no ano de 1894. Dessa maneira, ao se tornar responsável pelo andamento da construção e pela contratação de artistas executores do programa iconográfico, Dom Duarte Leopoldo e Silva se torna além de mecenas, figura central na resolução do passado artístico, religioso e patrimonial de São Paulo na virada do século XX, pois, passa a atuar ativamente na reconstrução eclesial da cidade, promovendo a substituição dos antigos templos coloniais, de gosto barroco, feitos em taipa, pelas novíssimas e modernas igrejas em tijolos, já movidas à luz elétrica em “fios de pano”<sup>8</sup>, como é certamente o caso da Igreja de Santa Cecília, por exemplo, e muito provavelmente, o da Igreja de Nossa Senhora da Consolação. Nesse processo de recriação da cidade, através e a partir da Igreja, que se torna centro irradiador da fé e norteadora dos caminhos cafeeiros de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva atua no desenvolvimento do tecido urbano e na criação de um mecenato artístico religioso específico, como se pode observar na Igreja de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação.

Em relação à Igreja de Nossa Senhora da Consolação, que está em sua segunda versão, também houve mudança de local na sua reconstrução. A primeira versão em taipa foi construída entre 1799 e 1801<sup>9</sup> e

situava-se à margem do Caminho dos Piques, usado pelos tropeiros paulistas que, saindo do Largo da Memória, se dirigiam à região de Pinheiros e depois partiam para negociar com as cidades do oeste paulista, como Itu e Sorocaba.

Dom Duarte decide, então, a partir de 1909, iniciar a construção da atual Igreja em um terreno doado por Dona Veridiana Prado, terreno este que fazia parte de uma de suas propriedades no bairro da Consolação. Assim, o já arcebispo contrata o engenheiro alemão Maximilian Emil Hehl<sup>10</sup> para executar a planta da nova igreja em arquitetura neorromânica. Entretanto, enquanto a Igreja de Santa Cecília, igualmente neorromânica, possui ecos bizantinos em sua estrutura e decoração interna, a de Hehl apresenta elementos goticizantes e que podem ser vistos em sua fachada, por exemplo.

Para a decoração interna na Igreja de Nossa Senhora da Consolação, Dom Duarte Leopoldo e Silva contrata Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) e Oscar Pereira da Silva (c.1865 – 1939), além de outros artistas menos conhecidos e tanto nesta encomenda, quanto na anterior, ambos os artistas trabalham juntos na execução do programa iconográfico, o que demonstra a ampla circulação de artistas trabalhando em um mercado religioso coeso,

<sup>8</sup> SILVA, Dom Duarte Leopoldo et al. *A Paróquia de Santa Cecília A Mons. Marcondes Pedrosa 1904-1929*. SP: Paróquia Santa Cecília, 1929, [s.p.].

<sup>9</sup> SANTOS, Marcos Eduardo Melo dos. *Igreja de Nossa Senhora da Consolação por Maximilian Emil Hehl (1891-1916): Ecletismo na Arquitetura Sacra Paulistana com Predominância do Neorromânico*. Revista Eletrônica Espaço Teológico REVELETEÓ, jul/dez.2015, p. 153.

Disponível em:

<[www.revistas.pusp.br/index.php/reveleteo/articles/download/26086/18725](http://www.revistas.pusp.br/index.php/reveleteo/articles/download/26086/18725)>

Acesso: 08 mar. 2017.

<sup>10</sup> SANTOS, Op.cit: pág. 151.

comandado fortemente, por Dom Duarte Leopoldo e Silva. Assim, nesse contexto mercadológico, no qual as encomendas refletem a existência de uma linguagem e um padrão iconográfico construído através da recuperação de um momento profundamente clássico e que nega o Barroco em todas as suas formas, Dom Duarte Leopoldo e Silva constrói um conjunto de Igrejas unificadas e adequadas ao gosto dos cafeicultores frequentadores dessas igrejas, bem como ao gosto dos imigrantes que aqui residem. Ou seja, observando-se as pinturas de Benedito Calixto de Jesus tanto na Igreja de Santa Cecília, quanto na Capela do Santíssimo da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, percebe-se a classicização iconográfica, que partindo do Cristianismo Primitivo, busca exaltar as origens da Igreja enquanto instituição religiosa, refletindo igualmente o mito de origem do Cristianismo e da Igreja Católica. Aliás, essa busca revela os ditames romanizadores aplicados por Dom Duarte Leopoldo e Silva nas mais de trinta igrejas que reforma ou manda construir, como no caso das Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação. Outra questão pertinente ao gosto classicizante e que permeia ambas as igrejas está relacionada ao decoro e à instrução dos fiéis frequentadores.

A instrução ou evangelização dos fiéis se atrela à linguagem classicizante da decoração das duas igrejas, aqui exemplificadas. Assim, observando-se a figura de Santa Cecília, percebe-se que sua imagem parte de um diálogo arqueológico e histórico estabelecido com Stefano Maderno, que em 1600, executa seu mármore segundo o que teriam sido os achados arqueológicos dos restos mortais

da santa, abrindo, dessa maneira, um profundo debate teológico, do qual Dom Duarte Leopoldo e Silva se torna tributário em São Paulo. Indaga-se, então, acerca dos sentidos da recuperação arqueológica da santa em plena Primeira República e acerca da resolução de um passado inexistente em São Paulo, uma vez que o passado colonial não parece incluir incisivamente santos do Cristianismo Primitivo, tal como se pode observar nas duas igrejas revivalistas aqui analisadas, muito embora as duas primeiras versões da Igreja de Santa Cecília, já demonstravam a existência de seu culto. Porém, somente na terceira versão é que se vê Santa Cecília como mártir cristã. Se até o momento inicial da reconstrução das igrejas em São Paulo não havia a preocupação em resgatar santos esquecidos ou desconhecidos, com Dom Duarte Leopoldo e Silva e sua grande reforma Romanizadora, ocorre a introdução de novos santos, tais como São Tarcísio, presente em ambas as Igrejas. Nos novos cultos aos novos santos, como São Tarcísio e Santa Symphorosa percebe-se a iniciativa da Igreja em impor novos padrões de comportamento à sociedade paulistana, através da hagiografia. Ou seja, Santa Cecília contrai matrimônio com São Valeriano, com quem vive um casamento espiritual, e é martirizada por se recusar a seguir o culto romano pagão. Santa Symphorosa é casada, tem sete filhos e antes de ser assassinada, sua família é martirizada na sua frente, inclusive seu marido. São Tarcísio é um pequeno garoto de onze anos que decide levar a Hóstia Sagrada para os cristãos prisioneiros. No meio do caminho, na Via Ápia, é descoberto e apedrejado até a morte. O discurso teológico e político de Dom Duarte Leopoldo e Silva parece bastante

evidente, nos exemplos supracitados. Além disso, Calixto representa Santa Cecília não como padroeira da música, mas como mártir, seguindo assim sua iconografia primeira, posto que tenha se tornada padroeira da música, a partir do século XV, por uma interpretação errônea de suas atas martiriais. Assim, nesse resgate iconográfico encomendado por Dom Duarte Leopoldo e Silva, a santa é apresentada aos fieis como exemplo de virtude feminina a ser seguido.

Então, se de um lado se tem a incitação do comportamento feminino da mulher casada que deve ser fiel à Igreja, por outro, se tem um menino, que deve igualmente ser criado e educado para se tornar um verdadeiro cristão, capaz de dar sua vida pela Igreja. Assim, qual o sentido do resgate desses santos em plena Primeira República em São Paulo, na virada do século? Como Dom Duarte Leopoldo e Silva dialoga com essa sociedade, através do patrimônio religioso? Poderia ele ter escolhido outra linguagem? Aqui, estabelece-se uma circulação paradigmática que ultrapassa fronteiras brasileiras. Em primeiro lugar, a escolha dos arquitetos já demonstra a importação de modelos, pois Giulio Micheli é italiano oriundo de Florença, e Maximilian Emil Hehl é alemão e trabalha no escritório de Ramos de Azevedo. Em relação ao revivalismo adotado por ambos nas duas igrejas aqui analisadas, destaca-se que na Europa do século XIX, o desenvolvimento dos estilos historicistas

abrange vários países e cidades, tornando-se padrão construtivo corrente.

Em São Paulo, os estilos historicistas chamados de revivalistas ganham as ruas da cidade, que passa a ser substituída paulatinamente, através de um movimento iconoclasta<sup>11</sup>. Tal processo é iniciado a partir da destruição da velha cidade de taipa e da construção da nova cidade de tijolos, movida à luz elétrica e com linhas de bonde. São Paulo se moderniza a tal ponto que as velhas igrejas perdem sua função eclesiástica e educacional. Dom Duarte Leopoldo e Silva se insere nesse contexto iconoclasta e atua na construção de mais de trinta novas igrejas pela cidade, projeto esse que culmina na própria Catedral da Sé<sup>12</sup>, projetada por Maximilian Emil Hehl.

No início da presente comunicação ressaltaram-se as divergências estilísticas na Igreja de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação, tendo a primeira traços bizantinos em sua arquitetura e decoração e, a segunda, características góticas. Assim, questiona-se sobre as razões das variantes construtivas, fator que gera mal estar em Mário de Andrade<sup>13</sup>, que ao caminhar defronte à Igreja de Nossa Senhora da Consolação, repudia sua construção monstruosa, feita de citações de estilos não definidos e mal ajambrados negadores do passado colonial exemplificado pelo Barroco paulistano. Pelas palavras andradianas percebe-se o descontentamento gerado pelo processo iconoclasta

<sup>11</sup> MORGAN, *The Sacred Gaze Religious Visual Culture in Theory and Practice*, 2005, p.140.

<sup>12</sup> DANTAS, Arruda. *Dom Duarte Leopoldo*. SP: Sociedade Impressora Pannartz, 1974.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil*. SP: Experimento: Giordano, 1993.



religioso aplicado por Dom Duarte Leopoldo e Silva, pois o estranhamento imposto pelas demolições do patrimônio paulistano parece ter causado descontentamento entre os habitantes da cidade, acostumados a frequentar suas igrejas de taipa, de linguagem colonial e que de um momento para outro, perdem suas igrejas e ganham novas, feitas de um gosto novo importado e com santos novos a serem incluídos em seus devocionários particulares. A situação gera um estranhamento tal que Mário de Andrade<sup>14</sup> se mostra profundamente insatisfeito com a decadência da arte religiosa.

Assim, salienta-se o caráter impositivo de um patrimônio instaurado de cima para baixo na cidade de São Paulo, patrimônio esse que tem por função resolver o velho passado histórico, político e arquitetônico em uma cidade, na qual o velho perde sua razão de existir em função da política cafeeira e da Romanização, que visa ajustar os cultos e práticas religiosas após quatrocentos anos de existência em território nacional. Além disso, a historiografia da arte desse período é silenciada e quase não há estudos sobre as igrejas revivalistas e nem sobre o mecenato religioso praticado por Dom Duarte Leopoldo e Silva. Surge, então, outro problema em relação à conservação desse patrimônio específico, uma vez que as Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação não são tombadas pelos órgãos competentes. Desse modo, torna-se difícil preservá-las dentro de seu contexto atual. Se no momento da atuação de Dom Duarte Leopoldo e Silva já não havia medidas de

conservação, pois o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) somente abre suas portas a partir da década de 1930 e com o advento do Modernismo de 1922, o passado colonial começa a ser resgatado, para que suas origens sejam preservadas, ou seja, para que o Barroco se torne linguagem nacional, por excelência, esse novo patrimônio revivalista que surge por importação de cima para baixo, faz com que sua aceitação e propagação dentro da disciplina historiográfica se percam quase por completo. Aqui, ressalta-se a profusão de estudos do Barroco e de seu passado nacional, em detrimento absoluto dos estudos revivalistas religiosos.

Cumprido, então, indagar as circunstâncias pelas quais Dom Duarte Leopoldo e Silva atua sobre o patrimônio religioso. De que maneiras atua e quais os sentidos de seu iconoclasmo de substituição na São Paulo da virada do século XX? Por que suas Igrejas não pertencem ao conjunto de Igrejas privilegiadas pela historiografia? Por que o silêncio historiográfico engloba suas igrejas e seu mecenato? Embora não haja respostas minimamente satisfatórias para as questões acima, salienta-se que o papel de Dom Duarte Leopoldo e Silva junto aos arquitetos Giulio Micheli e Maximilian Emil Hehl e aos artistas Benedito Calixto de Jesus e Oscar Pereira da Silva demonstra uma circulação ampla e profunda de modelos e de ideais construtivos em uma cidade que está sendo refeita aos moldes dos cafeicultores e da Primeira República, a fim de educar e posicionar o cidadão paulistano dentro do novo paradigma laico. Ou seja,

<sup>14</sup> ANDRADE, Op. cit: pág: 42.

Dom Duarte Leopoldo e Silva parece tomar para si a evangelização de seu rebanho dentro da nova Igreja Romanizadora, que visa agregar os fieis educando-os política e historicamente, durante a Primeira República.

Nesse processo de instauração e de circulação de um novo paradigma construtivo e artístico, cabe ressaltar que através do mecenato artístico e religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva desenvolve-se a criação de padrões imagéticos fixos, oriundos da implantação de um novo estilo de Igreja em São Paulo. Assim, pensando-se na produção religiosa de Benedito Calixto de Jesus, observam-se constantes formais provenientes da importação e do diálogo com a produção religiosa italiana a ele contemporânea e aqui, o cotejo com Vincenzo Galloppi (1849-1942), que decora a Igreja de Santa Maria dell' Avvocata é inevitável, devido ao emprego de formas clássicas e uso de roupas e acessórios de época. Tanto na Igreja de Santa Cecília, quanto na de Nossa Senhora da Consolação, Calixto emprega recursos formais muito semelhantes entre si e adequados tanto ao decoro Romanizador, quanto à Primeira República, conforme se podem observar em suas pinturas para ambas as Igrejas. Do mesmo modo que Dom Duarte Leopoldo e Silva é silenciado pela historiografia da arte, a produção religiosa de Calixto enfrenta igual situação, uma vez que quase nada existe publicado a respeito. Aliás, tal silêncio abrange a produção de inúmeros artistas produtores de

obras religiosas nesse período, o que demonstra o completo desprezo pela arte religiosa Romanizadora.

Assim, nessa espécie de ficção que se cria a partir da reconstrução da cidade de São Paulo, que visa europeizá-la em todos os seus espaços, salienta-se o papel de Dom Duarte Leopoldo e Silva como articulador de um passado que se refaz segundo critérios teológicos que visam resolver o passado, através de soluções ficcionais e importadas de uma narrativa que também é criada na Europa, através do resgate da linguagem medievalista, tornada historicista e revivalista e que aqui, assume contornos adequados ao decoro citadino republicano atrelado à Igreja, como mecanismo de controle social.

No fenômeno historicista, que ocorre igualmente na Europa, sobretudo na França, a partir da grande reforma empreendida pelo Baron Haussmann, observam-se inúmeras construções de Igrejas revivalistas, instaladas em pontos focais, a fim de atrair os fieis e educar as massas, pois segundo T.J.Clark<sup>15</sup>, “a rede de novas Igrejas foi excelente para o moral da classe trabalhadora”, ou seja, aqui se destaca o papel da Igreja como mecanismo de controle de massas. Apesar de parecer não haver grandes demolições de igrejas francesas, observa-se que a Igreja francesa parece possuir um papel fundamental na educação dos fieis, ao instalar suas novas edificações católicas em pontos estratégicos no país.

Porém, enquanto na França não parece haver demolições de templos para a construção de novos, na

<sup>15</sup> “the network of new churches was excellent for working-class morale...”. CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 40, (Trad. da autora).

cidade de São Paulo, a iconoclastia patrimonial é realizada amplamente, o que permite a Dom Duarte Leopoldo e Silva atuar também como curador, uma vez que organiza o Museu da Cúria<sup>16</sup>, que na década de 1970, se torna Museu de Arte Sacra de São Paulo. À medida que as antigas igrejas eram demolidas, o patrimônio móvel seguia sendo transportado para a nova coleção de obras religiosas e sacras. Com isso, Dom Duarte Leopoldo e Silva realocava a maioria dos objetos em sua nova coleção, embora haja casos em que esses bens móveis seguiam para novas Igrejas, como por exemplo, é o caso do altar-mor da antiga Sé, que é instalado em 1912 na recém-construída Igreja de Nossa Senhora Imaculada Conceição<sup>17</sup>, localizada na Avenida Brigadeiro Luís Antonio, ou seja, aqui se tem um caso típico de citação de altar barroco em uma igreja revivalista.

O que se depreende da iconoclastia de Dom Duarte Leopoldo e Silva reflete a fragilidade e ao mesmo tempo, imposição de sua postura reformadora, a fim de resolver um passado, através da inserção dos estilos revivalistas historicistas e pela citação de elementos barrocos em igrejas recém-construídas, como a supracitada. Portanto, o sentido de modernidade trazido por Dom Duarte Leopoldo e Silva para a Igreja de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação, demonstra o caráter revolucionário de sua política patrimonial religiosa na cidade de São Paulo.

<sup>16</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *História dos Bispos e Arcebispos de São Paulo*. Bispos Diocesanos – Dom Duarte Leopoldo e Silva. Disponível em: <<http://www.arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-duarte-leopoldo-e-silva>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil*. SP: Experimento: Giordano, 1993.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *História dos Bispos e Arcebispos de São Paulo*. Bispos Diocesanos – Dom Duarte Leopoldo e Silva. Disponível em:

<<http://www.arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-duarte-leopoldo-e-silva>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

CONVOCATÓRIA 2017 para envio de trabalhos. X Jornadas de História da Arte.

DANTAS, Arruda. *Dom Duarte Leopoldo*. SP: Sociedade Impressora Pannartz, 1974.

DOM Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Disponível em: < <http://www.arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-joaquim-arcoverde-de-albuquerque-cavalcanti> >. Acesso: 18 mar. 2017.

JORGE, Clóvis de Athayde. *Santa Cecília: Contrastes e Confronto*. SP: DPH, 2006.

<sup>17</sup> Paróquia Imaculada Conceição. Disponível em:< <http://imaculadasp.com.br/historia.html>. > Acesso em: 17 mar. 2017.

MORGAN, David. *The Sacred Gaze Religious Visual Culture in Theory and Practice*. California: University of California Press, 2005.

PARÓQUIA *Imaculada Conceição*. Disponível em:

< <http://imaculadasp.com.br/historia.html>. > Acesso em: 17 mar. 2017.

PHILIPPOV, Karin. *A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. Doutorado (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016. 240 p.

SANTOS, Marcos Eduardo Melo dos. *Igreja de Nossa Senhora da Consolação por Maximilian Emil Hehl (1891-1916): Ecletismo na Arquitetura Sacra Paulistana com Predominância do Neorromânico*. Revista Eletrônica Espaço Teológico REVELETÉO, jul/dez.2015. Disponível em:

[www.revistas.pusp.br/index.php/reveleteo/articles/download/26086/18725](http://www.revistas.pusp.br/index.php/reveleteo/articles/download/26086/18725). Acesso: 08 mar. 2017.

SILVA, Dom Duarte Leopoldo et al. *A Parochia de Santa Cecília A Mons. Marcondes Pedrosa 1904-1929*. SP: Paróquia Santa Cecília, 1929, [s.p.].





## Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: Da encomenda para o IV Centenário do Descobrimento ao acervo do Museu Paulista

### RESUMO

Este trabalho pretende apresentar considerações parciais sobre o circuito percorrido pela tela Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto, no momento anterior à incorporação ao acervo artístico do Museu Paulista. Este circuito compreende a exposição ocorrida em São Vicente, no ano de 1900, por ocasião da comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, bem como do perfil de seu encomendante, a Sociedade Comemoradora do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Apresentaremos, por fim, uma documentação que elucida o processo de aquisição e pagamento da tela pelo governo estadual de São Paulo, entre 1903 e 1906.

### ABSTRACT

*In this paper it is intended to share a sum of the thoughts about Fundação de São Vicente of Benedito Calixto, reflecting it's course before it's incorporation into Museu Paulista's collection in 1900. The focus lay on the exposition and circulation due to the 4th centennial of Brazil's Discovery commemorations. Another point of interest is the analysis of the profile of Sociedade Comemoradora do IV Centenário do Brasil, sifting through its views and intentions on historic representation. It also explores some documents that enlighten the proceedings on acquisition and payment by the São Paulo's state government of the work of art between 1903 and 1906.*

**Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira**

Bacharel em História e Mestrando em Museologia  
Universidade de São Paulo, Brasil.

**E**m novembro do ano de 1900, a tela *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, foi incorporada ao acervo do Museu Paulista. Representando o primeiro contato entre Martim Afonso de Souza, os chefes indígenas Tibiriçá e Caiubi e João Ramalho, era a segunda obra de temática histórica a entrar na coleção de pinturas, sendo precedida apenas por *Independência ou Morte!* (1888), de Pedro Américo. Pretendemos apresentar algumas considerações sobre a encomenda da tela pela Sociedade Comemoradora do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, sua doação ao Museu Paulista e o consequente litígio entre a associação, o pintor e o Governo do Estado de São Paulo pelo pagamento, até a definitiva aquisição da obra. Ficam assinaladas as tensões a partir da impossibilidade de efetivação do acordo com o pintor, tendo o Estado sido obrigado a solucionar uma demanda criada por uma associação privada. Com isso, explorar os processos de encomenda e aquisição da "Fundação de São Vicente" contribui tanto para situar a pintura histórica no campo artístico paulista no fim do século XIX quanto para problematizar as estratégias de formação da coleção de História do Museu Paulista.

### O DESCOBRIMENTO DO BRASIL EM SÃO VICENTE

Em 09 de agosto de 1898, José Leite da Costa Sobrinho remeteu uma carta peculiar à redação d'*O Estado*

de São Paulo. Representante de várias personagens ilustres da vida pública santista e vicentina, argumentava ser uma injustiça atribuir ao *Club Naval*, do Rio de Janeiro, a iniciativa em organizar as comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. O aparente detalhe parece ter desprestigiado Costa Sobrinho e seus pares, que haviam fundado, apenas duas semanas antes, a Sociedade Comemoradora do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. O porta-voz, que também ocupava o secretariado da instituição recém-fundada, listou José Cesário da Silva Bastos, Antônio da Silva Telles, Antônio Emmerich, Hermann Hayn e Gregório Inocêncio de Freitas como alguns de seus membros. Elencados, estes nomes teriam força retórica suficiente para afirmar a primazia dessa iniciativa em relação àquela organizada na capital, levada a cabo principalmente por Benjamin Franklin Ramiz Galvão, ex-diretor da Biblioteca Nacional (1870-1882) e intelectual de destaque no cenário fluminense finissecular.<sup>1</sup>

Como exemplo, cita-se o capitão Gregório de Freitas, eleito presidente da Sociedade Comemoradora<sup>2</sup>. Além de comissário de café em Santos, ocupou a presidência da Câmara Municipal vicentina diversas vezes nas décadas anteriores à criação da associação. Seria razoável, nesse sentido, tomá-lo como representante das elites locais, cujos interesses simbólicos estavam contemplados pelas comemorações do IV Centenário.

<sup>1</sup> Para uma análise específica das comemorações do IV Centenário organizadas pela elite intelectual fluminense, cf. WANDERLEY, Marcelo da Rocha. *Jubileu*

*Nacional: A comemoração do quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a refundação da identidade nacional (1900)*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1997.

<sup>2</sup> *Lavoura e Commercio*, 09 de agosto de 1898.

O primeiro documento publicado pela Sociedade Comemoradora foi seu Estatuto, que guarda o tom de carta de compromisso dos membros com a organização dos festejos. Além do objetivo principal, a construção de um monumento público, previa também:

a) festejos populares que traduzam o glorioso facto historico; b) a publicação de uma Polyanthea artística, historica e litteraria; c) uma colleção de gravuras e photographias dos monumentos e pontos do littoral, os mais assignalados, das cidades de São Vicente, Santos, Itanhaem e S. Paulo; d) uma exposição de objectos de arte e archeologicos, concernentes a vida, usos e costumes de nossos antepassados, publicações e escriptos de tudo que possa servir de elemento para o estudo de nossa historia pátria.

Até abril de 1900, quando ocorreram as celebrações, a Sociedade Comemoradora foi noticiada regularmente nas imprensas santista e vicentina, especialmente pelas conferências públicas ministradas por convidados, como o professor Carlos de Escobar e os advogados César Bierrembach e Brasília Machado.<sup>3</sup> Além disso, Costa Sobrinho anunciava reuniões no Rink Vicentino com grande

frequência, convocando os membros associados por meio dos jornais.

Quando a Sociedade Comemoradora foi fundada, Benedito Calixto já era um artista e pesquisador reconhecido nos estudos sobre a história do litoral de São Paulo, pois, apenas três anos antes, publicava *Villa de Itanhaem*, seu primeiro trabalho historiográfico.<sup>4</sup> Calixto foi nomeado diretor técnico, sendo responsável por organizar os eventos, projetar o monumento público e desenhar os emblemas para diplomas e cartas oficiais. A programação foi noticiada em detalhes nos principais periódicos em circulação em São Paulo, Santos e São Vicente: em maio de 1900, Calixto era reconhecido pelo Vicentino, jornal local, como "a cabeça pensante" da celebração organizada pela Sociedade Comemoradora.<sup>5</sup>

Em contrapartida aos serviços oferecidos por Calixto, ficou acordado que a Sociedade Comemoradora adquiriria uma de suas telas: a "Fundação de São Vicente". Concebida em grande formato, sua exibição inaugural esteve entre as principais programações vicentinas para o IV Centenário. [FIG. 1] Antes de explorarmos esse contexto, caberia mencionar as referências ora encontradas sobre a composição da tela.

De nosso conhecimento, a mais antiga é uma carta que Victor Meirelles endereçou a Calixto em 1892, com um

<sup>3</sup> *Cidade de Santos*, 24 de janeiro de 1899: *A sociedade pretende organizar conferencias populares mensalmente, até chegar o anno de 1900 e, segundo nos consta, notáveis oradores se farão ouvir percurso.*

<sup>4</sup> CALIXTO de Jesus, Benedito. *A Villa de Itanhaem. Segunda povoação fundada por Martim Affonso de Souza, estudos historicos sobre sua fundação, seu*

*desenvolvimento, sua decadencia e estado actual. actual. Santos: Typographia do Diário de Santos, 1895.*

<sup>5</sup> *Vicentino*, n. 22, 03 de maio de 1900.

esboço de sugestões para a composição.<sup>6</sup> A pintura, portanto, não foi produto direto dos interesses da Sociedade Commemoradora. A celebração do Centenário parece ter sido um contexto favorável, permitindo que o artista articulasse uma estratégia para a aquisição de seu trabalho por um cliente em potencial, bem como o de inaugurá-lo em uma ocasião de ampla visibilidade.

A segunda referência aparece no jornal *Santos Commercial*, em 31 de julho de 1895, quando Calixto organiza, junto a Aurélio Figueiredo, uma exposição na Praça do Comércio, em Santos, onde aparece o "*Desembarque de Martim Affonso em S. Vicente, esboceto para um quadro histórico*".<sup>7</sup> Naquela data, é provável que o pintor já tivesse finalizado o plano de composição da obra, apresentando-o ao público.

Cerca de um ano depois, a seção "Artes e Artistas" da revista *A Bohemia* foi dedicada à Calixto, mencionando-o como marinhista de destaque. Àquele momento, informa que (...) [o pintor] *está trabalhando em um quadro histórico - Desembarque de Martim Affonso em S. Vicente*.<sup>8</sup> As fontes mencionadas ajudam a elaborar uma pequena cronologia da composição de *Fundação de São Vicente*. É provável que tenha elaborado conteúdo e forma até 1895 e, nos quatro anos seguintes, trabalhado paulatinamente na composição da versão em grande formato, até o acordo com a Sociedade Commemoradora, em 1898, e seu término, em 1900.

<sup>6</sup> Cf. ALVES, C. F. *Benedicto Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003. p. XXII.

<sup>7</sup> *Santos Commercial*, 31 de julho de 1895.

<sup>8</sup> *A Bohemia*, n. 3, 1896, p. 18.

Em 16 de março de 1900, *O Estado de São Paulo* anunciava que as comemorações seriam inauguradas com a abertura da exposição de artes, história e arqueologia, na Escola do Povo, em São Vicente, e cujo destaque foi "*a grande tela histórica de Benedicto Calixto*", a ser exibida pela primeira vez naquela ocasião. Em tom elogioso, o texto anônimo apresentou a obra de Calixto como fonte de verdade histórica melhor do que *A Partida da Monção*, de José Ferraz de Almeida Júnior, e *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles; a reportagem ainda menciona a apreciação da escritora espanhola Eva Canel, em passagem pela cidade, para quem a obra deveria ir para a grande exposição de Paris.<sup>9</sup>

O jornal *Cidade de Santos* noticiou o cotidiano dos preparativos para o IV Centenário: o mau-tempo, por exemplo, fez com que a inauguração da exposição fosse adiada para o dia 20 de abril.<sup>10</sup> Nas notícias sobre os últimos preparativos, a tela apareceu apenas uma vez, na seção "*Centenario*": "*A grande tela de Benedicto Calixto foi ontem emoldurada e recolhida à Escola do Povo*".<sup>11</sup> Inaugurada, enfim, às 15h30 do dia 20 de abril, a obra foi a protagonista do dia, segundo anotou o *Cidade de Santos*.

Ocupando a primeira sala da exposição, no edifício da Escola do Povo, a descrição da tela se deu nos seguintes termos:

<sup>9</sup> *O Estado de São Paulo*, 16 de março de 1900.

<sup>10</sup> *Cidade de Santos*, 15 de abril de 1900.

<sup>11</sup> *Cidade de Santos*, 18 de abril de 1900.



Um grande quadro historico de B. Calixto, denominado O Desembarque, e medindo 4 metros de comprimento por 2 de altura.” e representando (...) [a] Apresentação dos chefes indígenas Tibiriçá e Caa-Uby, por João Ramalho e Antonio Rodrigues, ao primeiro donatario da capitania de S. Vicente, no intuito de conferenciar sobre a posição a escolher para a futura povoação. (...).<sup>12</sup>

Na edição especial do jornal *Vicentino*, de 03 de maio de 1900, o professor Carlos de Escobar foi o responsável por apresentar aos leitores a história do descobrimento do Brasil. O elogio à capitania de São Vicente é seguido por uma minuciosa descrição da obra de Calixto, reproduzida a seguir:

(...) A tela de Benedicto Calixto, exposta na Escola do Povo, descreve divinamente a alliança dos gentios. Ahi vemos Ramalho e Tebyriçá, com os índios da Borda do Campo, em attitude pacifica, ao lado de Martim Affonso e de seu sequito, combinando a fundação da villa de S. Vicente..<sup>13</sup>

Novamente, o valor artístico da tela atende às expectativas do crítico em função do potencial em transmitir uma “verdade histórica”. Os discursos apresentados pelo jornalista do *Cidade de Santos* e pelo professor Carlos de Escobar são convergentes em descrever o primeiro contato

entre índios e portugueses como essencialmente pacífico, como se a fundação da vila (e, por extensão, da capitania) e o povoamento fossem resultados concretos de um acordo diplomático, afeito aos interesses de ambas as partes.

É interessante notar que a tela foi prontamente mobilizada como um dos emblemas oficiais da Sociedade Comemoradora. O diploma honorário oferecido ao jornal fluminense *O Paiz* é um exemplo: seguida a nota de agradecimento, o texto provê uma descrição detalhada do documento: “(...) *entre inscrições referentes a factos historicos salientes da vida da Nação Brasileira, nos primeiros tempos, estão reproduzidos os dois conhecidos quadros: A fundação de S. Vicente, de B. Calixto e a Partida da Monsão, essa obra prima do pranteado pintor brasileiro Almeida Junior.* (...)”<sup>14</sup> Um segundo exemplo são as cartas oficiais enviadas pela Sociedade, que reproduzem Piquerobi e seu grupo, imagem correspondente ao quadrante inferior direito da tela. A exposição e a impressão sobre emblemas oficiais foram, portanto, as principais formas de circulação da tela durante o ano de 1900. Após encerrada a exposição, em 13 de maio, não temos informações sobre sua localização imediata. [FIG. 2]

Seis meses depois, *O Commercio de São Paulo* noticiava: “*Realizou-se hontem no Museu do Ypiranga a collocação do quadro representando a fundação de S. Vicente, trabalho do pintor brasileiro sr. Benedicto Calixto, que fora offerecido pela comissão organisadora do 4º centenario do*

<sup>12</sup> *Cidade de Santos*, 21 de abril de 1900.

<sup>13</sup> *Vicentino*, n. 22, 03 de maio de 1900, p. 04.

<sup>14</sup> *O Paiz*, 31 de agosto de 1900.

*Brasil: o quadro é o que esteve exposto durante as festas centenárias em S. Vicente.*"<sup>15</sup> O *Estado de São Paulo* acrescenta ter sido alocada na sala n. 11 do Museu.<sup>16</sup>

Dois dias após a entrada da tela no Museu, o diretor Hermann von Ihering informava o governo e pedia esclarecimentos sobre a situação da tela, pois, até aquele momento, não havia recebido um documento que atestasse oficialmente a doação: "(...) *Julgando que a doação do referido quadro será comunicada oficialmente ao governo, pois que, até agora, informação alguma tive tive n'este sentido, rogo-vos que, caso lhes seja comunicado pela Comissão de São Vicente, este facto, me seja enviada uma copia da mesma comunicação para archivar-a na competente secção d'este museu.*"<sup>17</sup>

A carta de von Ihering permite inferir que a tela foi alocada extra-oficialmente nas dependências do Museu. A nonagésima primeira nota do *Livro de Protocolos* de cartas e ofícios enviados pelo Museu, referente à mesma data, reforça a impressão: menciona-se novamente a necessidade do envio de um documento, "*pois que nada havia sido oficialmente recebido*". Depois de um mês, veio a resposta do então Secretário dos Negócios do Interior, Bento Bueno, seguida de um ofício anexo, em que a Sociedade Comemoradora fazia a doação da tela ao Governo do Estado de São Paulo.<sup>18</sup> Endereçada ao presidente do Estado,

Rodrigues Alves, o conteúdo do ofício segue integralmente reproduzido:

Com a mais sabida consideração tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Exa. Que o Exmo. Dr. José Cesario da Silva Bastos foi auctorizado pela Directoria desta Sociedade a fazer entrega ao Exmo. Governo Estadual do vosso Estado, da grandiosa tela histórica representando a Fundação da Capitania de São Vicente, cellula mãe não só do Estado de S. Paulo, como da Patria Brasileira, a qual tela foi pintada pelo artista nacional B. Calixto por encomenda desta Sociedade para commemorar-se o Quarto Centenario do Descobrimento do Brasil.

Saúde e Fraternidade. Ilmo. Exmo. Snr. Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves. Digmo. Presidente do Estado de S. Paulo.

O Presidente, Gregorio  
I. de Freitas.<sup>19</sup>

O discurso de Gregório de Freitas revela um esforço em atribuir à experiência paulista o protagonismo na formação da nação brasileira, mesmo que às custas de um "malabarismo temporal", como sugere Paulo César Garcez Marins.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> O *Commercio de São Paulo*, 11 de novembro de 1900.

<sup>16</sup> O *Estado de São Paulo*, 11 de novembro de 1900.

<sup>17</sup> Ofício de Hermann von Ihering para a Secretária de Negócios do Interior, 12/11/1900. APMP/MP-USP, pasta 274.

<sup>18</sup> Ofício de Bento Bueno para Hermann von Ihering, 15/12/1900. APMP/MP-USP, pasta 274.

<sup>19</sup> Ofício da Sociedade Comemoradora da Descoberta do Brasil ao gabinete da Presidência do Estado de São Paulo, 11/12/1900. Fundo Secretaria do Interior/APESP.

<sup>20</sup> MARINS, P. C. G. *Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia*. IN: Revista do IEB, n. 44, fev. 2007, p. 87.

Este, no entanto, era um malabarismo necessário à interpretação que a Sociedade Commemoradora procurava cristalizar: mesmo Cabral tendo aportado no litoral bahiano em 1500, a formação e a ocupação do território nacional teria se concretizado somente a partir do litoral paulista, com a fundação da vila e da capitania de São Vicente, em 1532; mais do que o “fato pontual”, privilegiou-se o processo de conquista e povoamento do território como o ponto de inflexão do porvir da nação.

A proclamação da República e a consequente autonomização política dos Estados fez com que as elites políticas e intelectuais buscassem gerir de maneira igualmente autônoma os recursos simbólicos: no caso de São Paulo, a História foi a ponta-de-lança na demonstração da primazia da experiência paulista na formação do Brasil, em que a expansão e povoamento do território, a proclamação da independência e da República foram os episódios mobilizados pela retórica política de prisma regional. Calixto soube agenciar as demandas simbólicas e o projeto político da elite paulista e, por meio de sua pintura, cristalizou o imaginário cultural sobre a fundação de São Vicente e sobre a participação de São Paulo na história do Brasil. Assim, a doação da tela de grandes dimensões ao Museu Paulista nos parece o coroamento de todo o processo de concepção e exposição precedentes, sendo o Monumento produtor e

receptor de uma interpretação sobre a história de São Paulo e, por extensão, da nação brasileira.

### IMPASSES DA MUSEALIZAÇÃO: LITÍGIOS E AQUISIÇÃO PELO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

A permanência da tela na coleção de História do Museu Paulista, no entanto, não ocorreu livre de tensões. Examinaremos, a seguir, a querela do pagamento: trata-se, em suma, de um desacordo entre Benedito Calixto, a Sociedade Commemoradora e o Governo do Estado de São Paulo, já mencionada pela historiografia recente.<sup>21</sup>

A polêmica se iniciou em 03 de julho de 1903, quando Calixto enviou duas cartas de conteúdo idêntico ao primeiro secretário da Sociedade Commemoradora, José Leite da Costa Sobrinho, e ao tesoureiro Antônio Militão de Azevedo.<sup>22</sup> O pintor elencou as funções que lhe foram atribuídas e os serviços que havia prestado três anos antes, pedindo que os destinatários lhes confirmassem o cumprimento do acordo. Entre os quesitos listados, destacou que havia sido combinado o pagamento de dez contos de réis pela encomenda do quadro em troca da prestação gratuita de outros serviços. Calixto termina o texto indagando: *Quanto finalmente attingio a importancia que esta Sociedade me entregou, por conta do pagamento do dito quadro?*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> ALVES, C. F. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: EDUSC, 2003; NERY, P. Arte, pátria e civilização. *A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (1893-1912)*. Dissertação de Mestrado, PPGIMUS-USP, 2015.

<sup>22</sup> Gregório Inocêncio de Freitas, que assinou o ofício de doação da tela ao governo do Estado, faleceu em 21 de setembro de 1901.

<sup>23</sup> Cartas de Benedito Calixto. Cf. Fundo IHGSP/APESP – Pasta nº 240.

É importante notar que tanto Costa Sobrinho quanto Militão de Azevedo concordam positivamente com todas as afirmações de Calixto, pois isso permite compreender que o pintor, enquanto diretor técnico das comemorações, tenha cumprido satisfatoriamente suas funções previstas. As discordâncias vêm em relação à pergunta acima reproduzida. Ambas as respostas datam de 25 de julho: Militão de Azevedo afirma ter entregado três contos de réis a Calixto que, se somados aos seiscentos mil-réis entregues pelo tesoureiro antecessor da Sociedade, totalizariam o recebimento de três contos e seiscentos mil-réis. Costa Sobrinho, por sua vez, é mais detalhista, o que ajuda a elucidar o rumo tomado pelo problema. Começa por contestar o pintor, ao dizer que os dez contos de réis seriam pagos apenas se as subscrições públicas e as doações assim permitissem, o que não teria sido o caso, tendo a Sociedade podido pagar apenas os três contos e seiscentos mil-réis. Enfim, é o secretário quem fornece uma pista importante sobre a entrada do quadro no Museu Paulista:

(...) a Sociedade depositou o dito Quadro Historico no Museu Estadual do Ipiranga, aguardando o auxilio que solicitou do Governo Estadual para solver o debito para com V. S. unico credor da Sociedade; porquê é mister não confundir as dividas da Grande Comissão de Festejos com a da Sociedade Commemoradora.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Cartas de Benedito Calixto. Cf. Fundo IHGSP/APESP – Pasta nº 240.

<sup>25</sup> Idem, ibidem.

Insatisfeito com as respostas recebidas, Benedito Calixto contratou Aquilino do Amaral como seu advogado. Em carta de 29 de julho de 1903, apresenta a versão mais completa de sua visão sobre a situação. Destacamos, de imediato, o fato de que o pintor considerava os referidos três contos e seiscentos mil-réis como uma indenização pelos serviços prestados e pelo não-cumprimento do contrato firmado com a Sociedade Commemoradora. Teria aceitado sua alocação no Museu Paulista mediante a promessa da Sociedade em requerer a verba para o pagamento que lhe era devido, que nunca teria sido feito. Não tendo sido remunerado, permaneceria como seu proprietário, entendendo poder requerer o pagamento por parte do Estado de São Paulo e, por fim, aceitando entrar em um acordo para encerrar a questão.<sup>25</sup>

Cerca de um ano depois, em 21 de julho de 1904, Calixto recebeu uma carta de von Ihering. A ela estavam anexadas cópias dos dois ofícios que já mencionamos, datados de 11 e 15 de dezembro de 1900. Na cópia do ofício de 11 de dezembro, originalmente enviado por Gregório de Freitas a Rodrigues Alves, há uma anotação, possivelmente de autoria do próprio diretor do Museu: *“Por aqui se verifica que o quadro foi oferecido ao Governo do Estado, pela Sociedade, e não depositado no Museu Paulista, conforme diz o secretario José Leite da Costa Sobrinho. Foi portador deste officio o Senador Dr. Cezario Bastos.”*<sup>26</sup> Na carta anexa e endereçada a Calixto, Ihering afirma que seria possível

<sup>26</sup> Cartas de Benedito Calixto. Cf. Fundo IHGSP/APESP – Pasta nº 240.



verificar que a tela havia sido "*cedida ao governo sem condição alguma*".<sup>27</sup>

Por fim, a documentação posterior já insere a questão na esfera do poder público: em 16 de agosto de 1905, Calixto entregou uma petição à Câmara dos Deputados, "*solicitando seja o governo auctorizado a lhe pagar, o que for julgado razoável, pelo seu quadro histórico representando a fundação da Capitania de São Vicente*."<sup>28</sup> Os anais de 1905 da Câmara dos Deputados informam que o pedido de Calixto foi protocolado na Comissão da Fazenda em 23 de agosto.<sup>29</sup> O quadro só é mencionado novamente em 04 de dezembro daquele ano, com o valor estipulado em oito contos de réis.<sup>30</sup> Três dias depois, já no encerramento das discussões sobre a lei orçamentária para 1906, o deputado Herculano de Freitas menciona que, por erro técnico da comissão da fazenda, o valor a ser pago pelo quadro seria de cinco contos de réis, e não oito contos, como previsto dias antes.<sup>31</sup> Percorrendo o restante das sessões ordinárias da Câmara, encerradas oficialmente em 27 de dezembro de 1905, constata-se que ficaram aprovados os cinco contos de réis. Nos anais do Senado estadual, por fim, o pagamento do quadro aparece nas sessões de 09 e 15 de dezembro de 1905, já com o preço final.<sup>32</sup> Ao que tudo indica, a Câmara dos Deputados criou uma verba especial para a aquisição da tela, e o fez de maneira apressada para evitar que o pintor processasse o Estado e a requeresse de volta. A aquisição pelo Governo do Estado e a permanência no

Museu, mesmo após a transferência de várias obras para a Pinacoteca do Liceu de Artes e Ofícios, em 1905, permitem construir hipóteses sobre o reconhecimento do potencial simbólico da tela para a celebração do passado regional, cujo lugar de exibição possível e desejável seria o panteão histórico do Monumento do Ipiranga.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo de um museu documenta a história da sociedade que o construiu. Desde os critérios institucionais até os projetos políticos e disputas simbólicas, os objetos são fontes de grande relevância para problematizar os suportes materiais e visuais da memória oficial. Ao tomarmos *Fundação de São Vicente* e problematizar sua concepção, encomenda e aquisição pelo Governo do Estado, procuramos mapear a posição dos diversos agentes e grupos de interesses em torno das comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, bem como a veiculação de um projeto de interpretação da história da nação sob o prisma regional, em que a expansão e a ocupação do território se dariam a partir do litoral paulista e que, pelo pincel de Calixto, foi emoldurado e exposto no Museu Paulista como a imagem legítima e oficial do passado colonial brasileiro.

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>29</sup> *Annaes da Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo*, 1905, p. 162.

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 563.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 571.

<sup>32</sup> *Annaes do Senado do Estado de São Paulo*, 1905, p. 571 e p. 642.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, A. M. de. A. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, EDUSP, 2001.

ALVES, C. F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. (23.ed.) São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

COSTA, A. M. da et SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COENEN-HUTHER, J. *Sociologia das Elites*. (Tradução: Luís e Ana Paula Viveiros), Coleção Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

FERREIRA, A. C. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GAGLIARDI, J. M. *O indígena e a República*. São Paulo: EDUSP, HUCITEC, SEC-SP, 1989.

MARINS, P. C. G. *Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia*. Revista do IEB, n. 44, fev. 2007.

MENESES, U.T.B. *Pintura histórica: documento histórico?* In: *Como explorar um museu histórico* (material didático). São Paulo: Museu Paulista - USP, 1992.

MONTEIRO, M. C. S. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2012.

MORAES, F. R. de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering*. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 01, p. 220-221.

NERY, P. *Arte, pátria e civilização. A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (1893-1912)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, L. L. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Braziliense, 1990.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Banespa/Pinacoteca do Estado, 1990.

SCHWARCZ, L. K. M. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Marli Nunes de (org.). *Benedito Calixto: um pintor à beira mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

THUILLER, J. *Le problème des "grands formats"*. Revue de l'Art, n. 102, 1993.

WANDERLEY, M. da R. *Jubileu Nacional: A comemoração do quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a refundação da identidade nacional (1900)*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1997.

## IMAGENS



**FIG.1 - Fundação de São Vicente. Benedito Calixto, 1900. 192 x 385 cm óleo sobre tela.** Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. 1900. 192 x 385 cm óleo sobre tela. Imagem disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt31.htm>. Acesso em 25 de maio de 2017.





**FIG.2** - Correspondência entre a Sociedade Comemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brasil e o Gabinete da Presidência do Estado de São Paulo, 11 de dezembro de 1900. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo Secretaria do Interior, 1900. Fotografia: Eduardo Polidori.





## A Capela Passo da Via Sacra São Vicente de Paulo: Entremeios de uma Política Patrimonial do Estado De São Paulo.

### RESUMO

Miguel Dutra, importante ituano que viveu no século XIX, é compreendido como um artista versátil e de múltiplas facetas. O presente artigo trata da Capela Passo da Via Sacra São Vicente de Paulo, obra inaugurada no domingo de ramos de 1873. Por meio desse empreendimento podemos compreender o quanto Miguel Dutra e suas obras podem ser consideradas como expressão de um dos entremeios de uma política patrimonial que foi gerida a partir da década de 1960 no Estado de São Paulo.

### ABSTRACT

*Miguel Dutra, an important citizen of Itu city who lived in the 19th century, is understood as a versatile and multi-faceted artist. This article analyzes the Chapel of the Via Sacra St. Vincent de Paul, a work inaugurated on Palm Sunday of 1873. Through this trajectory we can understand how much Miguel Dutra and his works can be considered as an expression of one of the intersperses of a patrimonial policy that was managed in the 1960s in the State of São Paulo.*

**Silvana Meirillelle Cardoso**

Mestranda – IFCH (Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas. – UNICAMP.

*Defender o patrimônio histórico e artístico é alfabetização.*

Mário de Andrade

**M**iguel Dutra (Itu SP 1812 – Piracicaba SP 1875) foi pintor, escultor, ourives, arquiteto, entalhador, decorador de igreja e musicista, e, sem dúvida, é uma das personalidades artísticas dos Oitocentos paulista que carece de pesquisa e também de um olhar crítico por parte dos historiadores da arte. A maioria de suas obras, raramente conhecidas, constituem parte importante do legado que representa a própria constituição do patrimônio do Estado de São Paulo.

A presente reflexão possui como tema central a Capela passo da Via Sacra São Vicente de Paulo, obra de Miguel Dutra inaugurada no domingo de ramos do ano de 1873 e a relação política existente entre a mesma e a gestão política do patrimônio do Estado de São Paulo. Tal empreendimento vencendo o tempo, hoje tombada pelo CODEPAC (Conselho de defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba) foi também objeto de Archimedes Dutra em sua tese de doutoramento na década de 1970. Assim, a partir desta comunicação pretende-se elucidar a relação entre o tombamento e restauro da capela e a importância da obra e da personalidade de Miguel Dutra.

A constatação de que cada cidadão é inteiramente responsável pela conquista e preservação do patrimônio histórico e cultural foi decisiva na concretização do espaço de construção de nossa memória. O passado teve sua presença e tamanha importância nas políticas imperiais e principalmente no Brasil republicano.

Estendendo nossa compreensão evocamos o alerta de Mário de Andrade que enfatiza a importância da defesa do patrimônio histórico e artístico como uma maneira de alfabetização. O pensamento do modernista e demais intelectuais da elite brasileira dos anos de 1920, contribuiu para a realização de uma política de gestão do patrimônio do Estado de São Paulo, que se materializou na década de 1960, quando finalmente vemos criado o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) durante a gestão de Roberto Costa de Abreu Sodré, mais precisamente no ano de 1967.

Marly Rodrigues em seu livro *Imagens do Passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969 -1978* (RODRIGUES: 1999). Nos convida para um estudo acerca do processo de instituição da memória da sociedade pelo poder público paulista, para a referida autora a preservação de valores representativos do passado nacional estavam ameaçados pela expansão do mercado internacional de arte e pela remodelação urbana das cidades, o que acarretou consequentemente no desaparecimento de antigas edificações consideradas como portadoras de valores importantes na composição do imaginário social.

Constantemente ameaçado o patrimônio histórico e cultural de São Paulo foi referenciado de maneira particular por Archimedes Dutra, em sua tese de doutoramento apresentada em 1972 na Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” da Universidade de São Paulo. (DUTRA, 1972).

O trabalho desse arquiteto se mostra como uma importante fonte documental que nos permite refletir sobre o desenvolvimento das artes no interior de São Paulo,

procurando recuperar, por meio de sua narrativa, o passado artístico nacional e, colocando em relevância, o quanto Piracicaba contribuiu para a formação de uma arte nomeada por ele de “genuinamente brasileira”.

Analisando o trabalho de Dutra fica evidenciado o compromisso que o mesmo possui em construir uma narrativa histórica com tom memorável e heroico, leitores de primeira mão ao certo questionariam a maneira como o memorialista articula os fatos que se projetam na centralidade de apenas um personagem: Miguel Archanjo Benício d’Assunção Dutra.

Miguel Arcanjo Dutra, o Miguelzinho Dutra, como era carinhosamente chamado pelos seus conterrâneos, foi criatura verdadeiramente genial, abrangendo os seus estudos e atividades os diferentes ramos do conhecimento humano, sendo as suas manifestações reveladoras de excepcional cultura e capacidade intelectual. (DUTRA, 1972. P. 39).

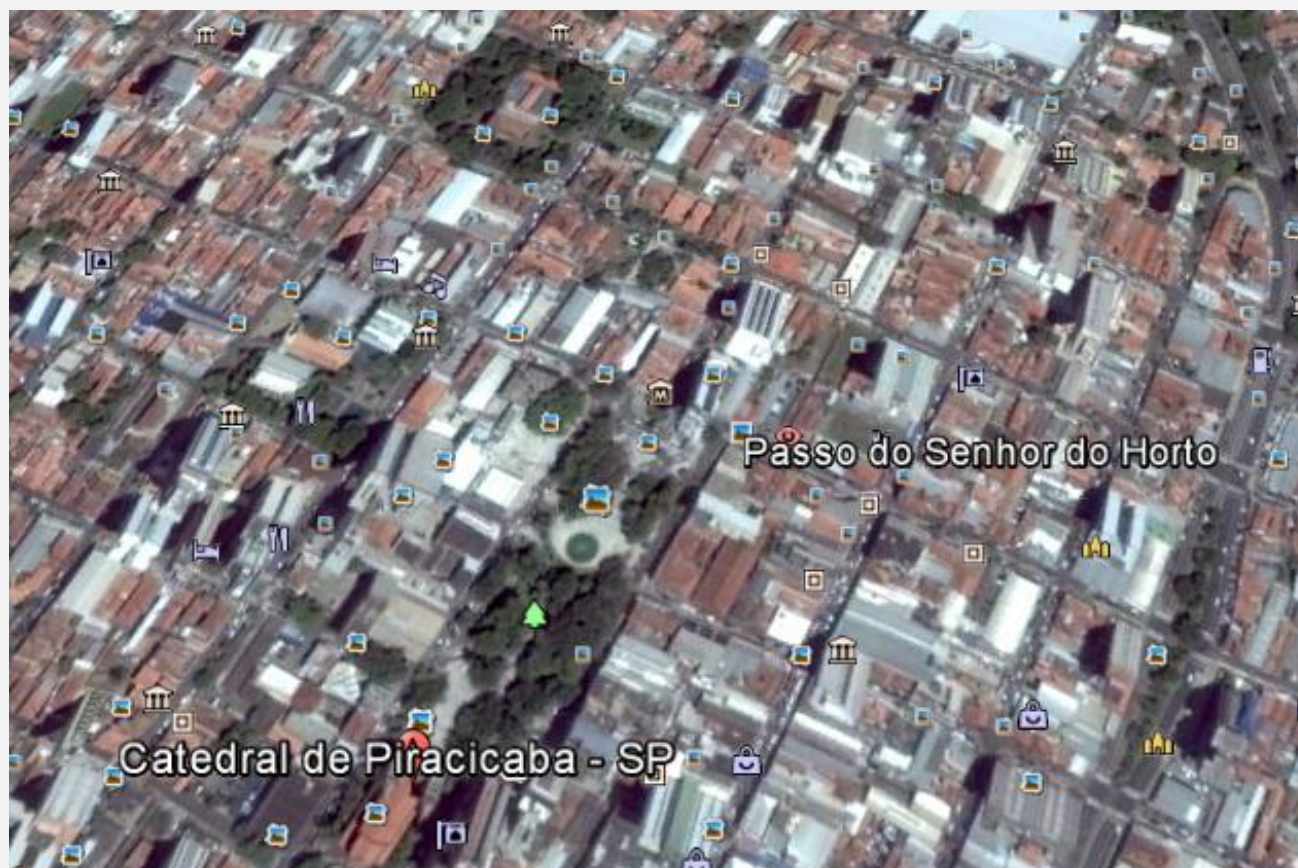
Deixando de lado o eufemismo biográfico que paira sobre a figura do artista ituanense, um outro elemento presente na narrativa de Archimedes chamou-nos atenção. E a partir da convocatória de envio de trabalhos para essa Jornada de História da Arte, pudemos indagar-nos sobre as relações entre arte e política na gestão do patrimônio histórico e cultural do Estado de São Paulo, considerando de maneira particular a Capela do Passo do Senhor do Horto, obra de Miguelzinho Dutra.

## O PASSO DA PAIXÃO EM PIRACICABA

Nota-se, a partir da leitura do trabalho de Archimedes, certa crítica que o mesmo realizou acerca da preservação do patrimônio histórico do estado: o arquiteto dedicou especial atenção para um dos “Sagrados Passos” utilizados nas procissões do “domingo de ramos”, data celebrativa antecedente à Páscoa. Localizado na cidade de Piracicaba. Sendo o único do estado remanescente em seu local de origem, o Passo segundo Archimedes sobreviveu “desafiando o espírito de destruição que anima os homens”. (DUTRA, 1972. P.37).

A capela situada atualmente na atual rua Prudente de Moraes pertence a Paróquia Catedral de Santo Antônio, (localidade da capela na planta que se segue) segundo informações obtidas na secretaria da paróquia, a abertura da mesma ocorre somente as sextas feiras no período diurno, sendo que a mesma é utilizada especialmente nas celebrações da semana santa.





**FIG. 1** - Localização da capela obtida no Google Earth em 20/02/2017.

A capela ao nosso ver “sofreu” uma grande deterioração devido ao tempo e também a falta de preservação. Suas características estilísticas remetem-se em sua fachada ao estilo neoclássico, quanto que sua estrutura interna, bem como o altar e detalhes de entalhe das portas nos remetem ao período do Barroco.

O edifício possui apenas 12 metros quadrados, sua estrutura externa tem como base argamassa e cimento. Durante o processo de restauração foi realizada a remoção das tintas do forro em madeira antigo, conforme dossiê de restauro fornecido pela empresa responsável.

Selecionamos e reproduzimos algumas das fotos disponíveis no dossiê realizado pela empresa. O restauro ocorreu entre o período de 2012 e 2014. Observa-se que a capela apresentava em sua fachada principal diversas rachaduras, portas já bastante desgastadas, e o forro também apresentava problemas relativo a infiltrações, por isso observamos diferença de cores e também a presença de manchas.





**FIG. 2 - Faixada principal antes do restauro. 21/04/2011.** Dossiê de Restauro : Vanessa Kraml Arquitetura e restauro.



**FIG. 3 - Fachada principal antes do Restauro. 28/08/2012.** Dossiê de Restauro : Vanessa Kraml Arquitetura e restauro.



**FIG. 4 - Forro, luminária com suporte antes do restauro. 19/07/2012.** Dossiê de Restauro :Vanessa Kraml Arquitetura e restauro.



**FIG. 5 - Portas restauradas, com florões dourados e trinco superior novo. 15/08/2014.** Dossiê de Restauro :Vanessa Kraml Arquitetura e restauro.



**FIG. 6 - Portas restauradas, com florões dourados e trinco superior novo. 15/08/2014.** Dossiê de Restauro :Vanessa Kraml Arquitetura e restauro.

Além da crítica em relação ao estado de conservação da capela, Archimedes destaca Miguelzinho enquanto preponente da primeira experiência museológica do Estado de São Paulo. O museu ficava na própria residência do artista

em Piracicaba, com pesar Archimedes relata que após a morte de Miguelzinho.



Os elementos desse museu tomaram rumos não previstos, isto é, foram distribuídos por entre várias instituições públicas, como: “Museu do Ipiranga”, Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Instituto de Educação “Sud Mennucci” e, o remanescente da unidade conservou-se no chamado “Museu Ornitológico do Valêncio”, situado nos altos da Rua Boa Morte onde, num velho barracão do fundo do quintal, se expunham também como complemento de inúmeras armas de guerra e armaduras dos longínquos tempos medievais. Esta sobra do primitivo museu desapareceu, por aquisição e destruição de peças, no começo do século. (DUTRA, 1972. P.40).

O tombamento da capela pelo CODEPAC – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico e Cultural de Piracicaba, ocorreu em 2004 e pelo CONDEPHAAT em 11/04/1972, mesmo ano de publicação da tese de Archimedes, a proximidade entre as datas de tombamento e de publicação da tese sugerem-nos a relevância do trabalho do arquiteto e o diálogo existente entre sua pesquisa e as ações do CONDEPHAAT.

Tal dado se confirma na obra de Augusto Carlos Ferreira Velloso, intitulada *Os Artistas Dutra: Oito Gerações* (VELLOSO, 2000). Velloso que conhecia Archimedes conta com sua ajuda para elaborar a obra. Quando o jornalista comenta sobre a Capela do Paço do Senhor do Horto, percebemos o quanto Archimedes foi agente ativo no processo de recuperação e valorização da Capela, Segundo Velloso.

Sobre esse paço, que ainda está situado à rua Prudente de Moraes (antiga rua dos Pescadores), ao lado do Número 802, contou-nos o bisneto de Miguelzinho, Archimedes Dutra (sobre o qual falaremos mais adiante), que pela má conservação do edifício, apesar de tombado pelo Sphan (SIC) e Condephaat, certa vez veio a desmoronar, salvando-se contudo, o altar. Archimedes entrou imediatamente em contato com Afonso Arinos de Melo Franco, então diretor do Sphan, solicitando seus empréstimos. Melo Franco não só aprovou a restauração como se prontificou a arcar com todas as despesas. Por mais incrível que pareça, a restauração ainda não estava acabada e ele já recebia o pagamento correspondente às obras de reconstrução. (Velloso, 2000. P 24).

Consideramos a iniciativa de Archimedes como expressão de um dos entremeios de gestão e valorização do patrimônio histórico e cultural do Estado de São Paulo. Durante a década de 1960 e 1970 assistiremos o estabelecimento e efetiva ação do Condephaat que se estende até os dias de hoje.

Rodrigues aponta o quão importante foram os “pedidos de tombamento” (RODRIGUES, 1999, P. 40) que ocorreram a partir da década de 1970, tais pedidos na maioria das vezes iam em consonância com a edificação de uma memória social e principalmente local de determinado grupo.

É sob essa aspecto que compreendemos a valorização cultural e política dos bens patrimoniais que



Miguel Dutra nos legou, essa valorização também é calcada na pessoa do próprio artista eleito como se têm apontado em investigações recentes<sup>1</sup>, como ícone que compõem parte de uma narrativa histórica memorável da província de São Paulo.

O tombamento da capela expressa uma das muitas orientações do conselho deliberativo do Condephaat, para nós a motivação do restauro se deu não apenas pela classificação de raridade da capela, mas sim porque Miguelzinho Dutra e todo o seu conjunto de bens encontraram ressonância num grupo social que passou a agregar valores nos feitos realizados pelo artista, esses valores encontram no patrimônio uma maneira de representação do passado que justifica e estabelece as relações sociais do tempo presente.

Assistiremos nos anos consecutivos ações que visavam a continuidade de recuperação e valorização do legado patrimonial que o ituano nos deixou, anos mais tarde Pietro de Maria Bardi, então do diretor do Masp elabora um importante catálogo que reúne 72 aquarelas de Miguelzinho, por meio dessa obra Bardi pretende divulgar e tornar acessível obras até então esquecidas do nosso “poliédrico artista paulista”. Como bem classificou Mário de Andrade, quando fez referência a Miguelzinho.

Dentre as pessoas que mais colaborarão com Bardi, está por ele indicado e não por acaso Archimedes Dutra e sua tese. Não há como esgotar nesse artigo os entremeios das

políticas patrimoniais do Estado de São Paulo, mas por meio dele podemos reconhecer um dos muitos agentes escolhidos diante de um contexto de busca e valorização do patrimônio.

O teor político um dos questionamentos suscitados nessa Jornada de fato se faz presente não somente nas tarefas do historiador da arte mas também nas noções de patrimônio, Miguel Dutra foi um dos objetos que “precisava ser lembrado”, não somente pelo seu valor artístico e histórico, mas também sob orientação de uma questão de identificação com a província de São Paulo, uma vez que reconhecemos que Miguelzinho como era carinhosamente conhecido no interior do estado foi eleito enquanto ícone que constitui parcela favorável da identidade interiorana paulista.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCINSKI, Fabiana Werneck (Orgs). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc, 2014.
- BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.
- CARDOSO. Silvana Meirielle. *Miguel Dutra e a cultura artística periférica na província de São Paulo no século XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Metodista de Piracicaba, 2016, Piracicaba- SP.

<sup>1</sup> O trabalho de conclusão de curso que a autora desenvolveu no ano de 2016 durante a graduação em história, já apontara para esse argumento.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix – Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

DUTRA, Archimedes. *A contribuição de Piracicaba na Arte Nacional*. f. Tese (Doutorado) -Escola Superior de Agricultura – Luiz de Queiroz - Universidade de São Paulo - Piracicaba, SP, 1972.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e Outros ensaios*. Editora Bertrand Brasil, 1989, Rio de Janeiro - RJ.

GUIMARÃES, Ariane. *Miguelzinho Dutra e a arte regional paulista no século XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Metodista de Piracicaba, 2008, Piracicaba- SP.

MARTINS, Carlos; PICCOLI, Valéria. *Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista inventor*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

OLIVEIRA, Jair de (org.). *Miguel Dutra: bicentenário de nascimento, 1812-2012*. Itu, SP: Instituto Cultural de Itu, 2012.

RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1869 -1987*. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas (Unicamp) - Campinas SP, 1994.

RUOCCO, Andrea Ramon. *A Arte no interior paulista do século XIX e a Obra de Miguel Dutra*. Trabalho de Conclusão de Curso. Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 2014.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Obras desconhecidas de Miguelzinho Dutra. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.10/11. P. 149-166 (2002-2003).

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os artistas Dutra: oito gerações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sociarte, 2000.



## Do Privado ao Público: Noções de História e Constituição de Acervos no início da República

### RESUMO

As primeiras décadas do século XX são marcadas, no Brasil, por um sentimento de grandiosidade econômica, cultural e anseio de modernidade. Nesse contexto, a recém instaurada República tratou de criar e ressignificar instituições culturais. O período foi, portanto, estratégico à conformação de uma escrita da história do Brasil e do que era importante ser preservado e repassado às futuras gerações. Assim, a partir dos perfis de algumas coleções que deram origem a museus públicos criados nesse período, pretende-se discutir a noção de história presente na reunião desses objetos que, uma vez patrimonializados, passaram também a contar a história da nação.

### ABSTRACT

*The first decades of the XXth century in Brazil were characterized by a sense of cultural and economic grandiosity and a yearning for modernity. Within this context, the recently established Republic created and redefined cultural institutions. This period was therefore strategic to the conformation of the writing of Brazilian history and to what should be preserved and passed on to future generations. Thus, analyzing the characteristics of some collections that originated public museums created in this period, the purpose is to discuss the notion of History that is present in the assembly of these objects that, once patrimonialized, also began to tell the nation's History.*

**Moema de Bacelar Alves**

Doutoranda em História  
Universidade Federal Fluminense.

A geração de colecionadores brasileiros do século XIX se caracteriza pelo foco na arte produzida na Europa<sup>1</sup> e para lá viajavam a fim de comprar peças europeias e de mestres europeus. Já aqueles que estão formando suas coleções na primeira metade do século XX, estão mais interessados naqueles objetos produzidos no Brasil ou que tenham relação com sua história. Essas pessoas ainda frequentavam antiquários e leilões na Europa e também aqui, sendo que agora em busca de peças de algum modo relacionadas ao nosso passado.

Esse foi o caso, por exemplo, de Djalma da Fonseca Hermes (1884-1978), que, no dizer de sua sobrinha neta, Maria Helena da Fonseca Hermes, adquiria "peças de arte brasileiras, relativas ao Brasil ou à nossa história, dispersas em casas de antiquário e em leilões na Europa, especialmente em Portugal e na França"<sup>2</sup>.

A minha primeira coleção, iniciada quando eu era rapazinho sem recursos, foi feita com o fundo unicamente histórico, tudo quanto à nossa história pertenceu ou a ela dizia respeito, eu procurei angariar. De 1900 a 1941, consegui reunir em minha residência móveis, bronzes, porcelanas, documentos, pinturas,

gravuras e tudo o mais que tivesse sentido em relação com a nossa história."<sup>3</sup>

Pelas palavras do colecionador, percebemos que a reunião de peças tinha certo fundo patriótico. A dispersão de sua coleção se deu por leilões, sendo o mais famoso em 1941, com mais de 1.000 peças. Na ocasião, houve forte pressão para que o governo adquirisse as obras para compor os acervos públicos. J. E. Soares, no *Diário Carioca*, chegou a publicar a seguinte manifestação:

(...) O governo deve arrolar e adquirir tudo o que lhe pareça do interesse nacional. O Itamaratí, o Museu de Petrópolis, a Galeria Nacional de Belas Artes e os próprios palácios do governo (tão abaixo dos deveres de representação do Estado) poderiam receber admiráveis contingentes artísticos, segundo uma distribuição criteriosa e oportuna.<sup>4</sup>

E até o próprio colecionador manifestava esse interesse em uma carta endereçada a Affonso Taunay (1876-1958), que nos evidencia o caráter cívico com que ao longo dos anos reuniu e, naquele momento, dispersava sua coleção:

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre o perfil das coleções do século XIX ver KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

<sup>2</sup> FONSECA HERMES, Maria Helena da. Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira. In: CONDURU, Roberto e SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010. p. 850.

<sup>3</sup> GONZALES, Mendes. Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador. *Jornal do Commercio*. 13/14 novembro de 1977. p.25. Cf. FONSECA HERMES, Maria Helena da. Op. Cit. p. 851.

<sup>4</sup> SOARES, J. E. de Macedo. O martelo do leiloeiro. *Diário Carioca*, 08 de junho de 1941.



(...) Efetivamente procurei dar à coleção um sentido nacionalista, patriótico mesmo, com método, paciência e perseverança, sem olhar sacrifícios. Acresce a circunstância de que entre os objetos a dispersar nenhum foi recebido em herança ou doação, por isso que meus pais nada tiveram, nem deixaram.

Consegui reunir esse conjunto com mais de vinte anos de pesquisas, sempre conscienciosas, quer em nosso Brasil quer na Europa, principalmente em Paris, onde muita coisa nossa encontrei, bastando mencionar a coleção de mais de setenta gravuras sobre assuntos nacionais, das quais nenhuma só foi obtida em nosso país! E que dizer dos Franz Post, dos Taunay, e de tantos outros? E as três maquetes originais do monumento a Pedro I, vendidas a um antiquário de Paris pelo governo francês e por mim conquistadas? Guardo, porém, de um fato a elas concernente, triste recordação: o pagamento de alguns contos de réis, a título de direitos aduaneiros...

(...)

Acredito, e seria de lastimar assim não acontecesse, que o Governo Federal venha a se interessar por algumas peças, como os Taunay e os Post, visto que, principalmente com referência a estes, não existe, nem em museu, nem em coleção particular, que eu conheça, um conjunto mais harmonioso e mais valioso.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> CATÁLOGO do leilão da mais preciosa coleção de objetos históricos e de arte (...) cuidadosamente formada pelo Dr. Djalma da Fonseca Hermes a ser realizado pelo leiloeiro Paulo Affonso. Rio de Janeiro, 1940.

As reivindicações foram, de fato, atendidas. O então presidente da República, Getúlio Vargas, compareceu ao leilão e muitas peças que vemos hoje no Museu Imperial, foram adquiridas ali. Mas, o que nos interessa aqui, particularmente, é o discurso em defesa da aquisição de obras e objetos brasileiros para o enriquecimento de nosso patrimônio nacional. Preocupação que estará presente em outros colecionadores desse período, dos quais me ocuparei de dois.

Guilherme Guinle (1882-1960) nasceu no seio de uma das famílias de empresários mais conhecidas do Brasil da virada do século XIX e XX. Valorizava a natureza e cultura brasileiras e uma forma de demonstrar seu interesse pela história pátria deu-se, também, a partir de sua prática como colecionador e pela forma como dispersou suas coleções<sup>6</sup>.

Comprava móveis, louças, armas, prataria, quadros, joias, peças de vestuário, miudezas e itens pessoais sob o critério de reunir peças da história do Brasil, em especial da época imperial. Muitos desses objetos pertenceram à família real, já outros, a membros da nobreza brasileira. Homem de seu tempo que era, por sua própria posição e até pelos locais onde formava sua coleção (a saber, antiquários e leilões, locais onde geralmente se negociam peças que circulam entre as elites), não era de se estranhar que a visão da história brasileira a ser contada a partir de sua coleção era do ponto de vista de uma classe abastada.

<sup>6</sup> BARROS, Geraldo Mendes. *Guilherme Guinle (1882-1960): ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: Agir, 1982. p. 203. pp. 177-183; 190-197; 198-222.

Vejamos, então, um exemplo que deixa bastante claro o proceder de Guilherme Guinle enquanto colecionador: no ano de 1928, o empresário compra sua casa da Gávea, uma antiga fazenda de café do século XIX, pertencente ao Marquês de São Vicente<sup>7</sup>. A casa havia passado ao Conde de Santa Marinha<sup>8</sup>, responsável pela ampliação da casa e por transformar a área do terreno em parque. À época da compra, a propriedade havia se desmembrado e estava nas mãos de dois donos diferentes. Pois Guinle as compra separadamente e reconstitui sua unidade. Ali vive e, além de cultivar cuidadosamente suas orquídeas – uma grande paixão – reúne móveis, quadros e demais artigos de sua coleção.

Passados 11 anos, Guilherme Guinle vende essa propriedade para a Prefeitura do Distrito Federal. Naquela altura, portanto, em 1939, fez parte da negociação, o terreno, a casa, sua coleção de orquídeas e toda a sua coleção de móveis, quadros e demais objetos artísticos ou de valor histórico, pelo valor pago pela propriedade – vazia – à época de sua compra e sem quaisquer acréscimos ou ajustes.

À época, a aquisição por parte da prefeitura foi noticiada como um investimento no patrimônio da cidade, uma vez que, além de salvar "da divisão uma das propriedades mais formosas e mais preciosas"<sup>9</sup> do Rio de

Janeiro, seria implantado ali um parque aos moldes do *Jardin des Plantes* de Paris, aberto ao público, com a estufa de orquídeas<sup>10</sup> cuidadosamente cultivadas por Guinle, além de uma grande variedade de árvores e flores.

A casa foi transformada na sede do Museu da Cidade, criado em 1934 com intuito de preservar a memória da cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e, então, da República. Seu acervo, hoje, contém peças que trazem um pouco da vivência cultural e social da cidade desde a sua fundação, além de objetos e documentos que falem das transformações urbanas pelas quais passou. Uma de suas coleções recebe o nome de Guilherme Guinle e é composta por aqueles itens que eram seus, mas se adequavam à especificação do museu. Já o que era de sua coleção, mas havia pertencido à família real, foi transferido, à época da compra, para Petrópolis, para o futuro Museu Imperial<sup>11</sup>, nesse momento, ainda em gestação.

Já Tobias do Rego Monteiro (1866-1952), adquiriu a mais variada gama de objetos relacionados à nossa história. Historiador que foi, deixou vasto material publicado sobre o Império, pois, embora não fosse monarquista, tinha profundo interesse pela história dos homens de então, em especial D. Pedro II<sup>12</sup>, do qual pretendia escrever a história, bem como de seu reinado, no entanto, com o andar das

<sup>7</sup> José Antônio Pimenta Bueno, juriconsulto e político do Império.

<sup>8</sup> Antônio Rodrigues Teixeira, arquiteto e paisagista.

<sup>9</sup> *A Noite*, 22 de julho de 1939, p. 17.

<sup>10</sup> Segundo Geraldo Mendes Barros, foi catalogado mais de 12 mil plantas no parque, no entanto, a coleção de orquídeas aos poucos foi dispersada e muitas até destruídas. BARROS, Geraldo Mendes. Op. Cit. p. 194.

<sup>11</sup> O Museu Imperial inaugura em 1941. Nas legendas que fazem parte da atual expografia, constam os nomes dos doadores que compuseram o acervo.

<sup>12</sup> CARVALHO, José Murilo de. Introdução. In: Biblioteca Nacional. *Arquivo Tobias Monteiro*: inventário analítico. (Coordenação, índices e descrição de documentos em língua estrangeira, Ana Lúcia Merege; leitura e descrição dos documentos, Carla Isabela Neves da Silva [et. Al.]). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional 2007. p. 12.

pesquisas, foi ampliando seu objeto para o Império como um todo, deixando justamente incompleto, por ocasião de sua morte, o período que mais lhe era caro.

Como prática de pesquisador, usava amplamente a correspondência e entrevistas. Comprou ou recebeu por doação muitos dos documentos que usou e copiou muitos outros de arquivos europeus. A busca pela história do Brasil acabou lhe rendendo uma vasta coleção documental e de objetos ligados ao país. E, segundo nos conta José Murilo de Carvalho, Tobias Monteiro tinha fama de sovina, porém, parece que a paixão pela história o fez mudar as prioridades, pois teria gasto parte considerável de sua fortuna na formação de seu acervo<sup>13</sup>.

Sua rica coleção foi deixada por testamento ao Museu Imperial (MI) e ao Museu Histórico Nacional (MHN). Dentre os objetos, encontra-se grande número de peças de mobiliário, espadas, tocheiros de igrejas, alabardas, vasos e quadros, todas peças do período colonial, Reino Unido e Primeiro Reinado. Deixou ainda, para a Biblioteca Nacional (BN), suas notas, correspondências, cópias de documentos e recortes de jornais sobre a história do país, "desde o começo do século XIX até os primeiros anos da República"<sup>14</sup>, na esperança que servisse a outros pesquisadores.

Assim, todo o seu esforço em divulgar a história do Brasil e como a entendia pode, portanto, ser lido e visto

tanto nos estudos que publicou quanto na reunião de documentos depositados na Biblioteca Nacional e ainda em dois de nossos mais famosos museus históricos. Vemos, então, que sua prática de colecionar e sua prática enquanto historiador estavam intrinsecamente ligadas.

É próprio de um colecionador, ao adquirir uma peça, se inteirar não apenas de suas características técnicas, mas também de sua procedência, de sua trajetória e seu lugar na vida cotidiana de quem as possuiu, portanto, por colecionarem peças relacionadas ao passado brasileiro, esses homens se tornavam, independente de seus postos e funções, estudiosos, também, da nossa história e tinham uma leitura dela a ser passada por suas coleções.

E se havia neles a preocupação em deixar no Brasil e para as futuras gerações, aqueles objetos que contassem nossa história, havia igualmente o afinamento com o que se entendia como saber histórico de seu tempo. Assim, o século XIX, já considerado nesse momento como sendo de grande importância intelectual por seus avanços nas ciências sociais e naturais<sup>15</sup>, exerciam fascínio para além do encantamento com um período no qual o Brasil deixara de ser uma colônia para se tornar uma nação.

E, independente de terem sido iniciadas com o intuito de tornarem-se coleções públicas ou não, muitas dessas coleções privadas passaram a visar e depois a constar nos

<sup>13</sup> Ibid: pág. 12

<sup>14</sup> Documentos referentes ao testamento de Tobias do Rego Monteiro, Processo nº 12/52, Processo de Entrada de Acervo, Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=tobias%20do%20reg%20monteiro>. Acesso em: 20 de julho de 2015.

<sup>15</sup> CASTRO GOMES, Angela de. O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. p.20.

acervos dos museus públicos brasileiros. Assim, partindo do princípio de que os objetos contam histórias, é preciso entender também as trajetórias que levam aqueles objetos a um museu e o que se pretendia com isso...

Pensando assim, acredito que essa motivação de cunho nacionalista da geração dos colecionadores abordados aqui, ajudou mais do que constituir acervos, ajudou também a construir a noção de história que esses acervos passaram a contar.

### LUGARES PARA NOSSA HISTÓRIA PÁTRIA

O novo estado republicano, ainda em finais do século XIX encontrou-se em meio a uma questão bem particular no que concerne os bens culturais, qual seja aquela referente ao fim dado ao espólio da monarquia. Diante da questão e do desejo em retirar das vistas tudo que ressaltasse o passado monárquico brasileiro, o governo provisório acabou optando em não se responsabilizar pela guarda de tais objetos, promovendo assim a dispersão da coleção em um leilão conhecido como Leilão do Paço de São Cristóvão e da Fazenda de Santa Cruz, dividido em 13 pregões e realizado ainda em 1890<sup>16</sup>.

Havia, no momento inicial da República, uma postura de negação desse passado imperial, portanto, não era de interesse do estado e para a nova cultura política que se instalava, manter seus símbolos e coleções. No entanto, com o passar dos anos e uma mudança de postura onde a

chamada Primeira República passou a ser identificada como "velha" e em desacordo com a modernidade almejada ao país, o gosto pela tradição e a forma de olhar o passado foram se constituindo de forma distinta e ganham força na política do estado que vai prevalecer a partir de 1930.

O governo Vargas (1930-1945) já terá caráter bem distinto desse dos anos iniciais republicanos e será marcado pela reaquisição, por parte do estado, dos objetos da nobreza e família real brasileiras, pela criação de novos museus – um especificamente para a memória do Império, o Museu Imperial – e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Todavia, vimos que esse trabalho de reunião das peças já vinha sendo realizado por iniciativas particulares e sobre elas se teciam novos significados.

Angela de Castro Gomes, por ocasião da comemoração dos 90 anos do Museu Histórico Nacional em 2012, fez uma fala elucidativa acerca das bases da historiografia no Brasil de 1890 a 1920, onde situa o momento em que o museu foi fundado. Segundo a historiadora, havia uma forte discussão sobre ter a história caráter científico ou não e, em meio às diferentes concepções de história que disputavam espaço na primeira metade do século XX, havia uma convergência no sentido de se estabelecer uma história com objetivos cívicos patrióticos que mobilizavam razão e emoção e que construiriam um laço entre os cidadãos e a nação republicana<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> SILVA, Op. Cit. pp. 214-215.

<sup>17</sup> CASTRO GOMES, Op. Cit. pp. 24-25.



Em meio a isso, discutia-se o caráter pragmático da história, que podia se dar pelo conhecimento do passado enquanto uma forma de ensinar a corrigir as compreensões do presente e formar uma base para se projetar o futuro. A existência de um passado comum, portanto, serviria para criar um sentimento de patriotismo e uma consciência coletiva. A narrativa histórica deveria servir para se repassar o respeito pelos antepassados de um povo e pelo patrimônio por eles deixado. A educação era vista como uma arma poderosa para as transformações sociais pretendidas para o Brasil, portanto, a leitura, e todo um conjunto de práticas como festas cívicas e exposições, eram instrumentos importantes para o aprendizado da história pátria, seus episódios e figuras históricas.

A concepção de um museu histórico era de uma instituição cultural voltada à narrativa da história da nação brasileira e, para tanto, deveria estar em consonância ao que se entendia pela disciplina História naquele momento<sup>18</sup>. A partir disso, a história contada nos museus era a chamada "dos vencedores", ou seja, dos que deixavam vestígios materiais e documentais interessantes à construção de uma determinada visão de Brasil, um país que se pretendia moderno, rico e – por que não? – que estimulasse a admiração de seu povo por seu passado.

<sup>18</sup> Ibid: pp.17-18.

<sup>19</sup> SILVA. Op. Cit. p. 235.

<sup>20</sup> Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), advogado e jornalista mineiro, foi um conhecido colecionador de arte que reuniu documentos, quadros, mobiliário, armas, louças, peças sacras, esculturas e até itens de história natural variados, mas principalmente relacionadas ao império. Em 1922 abriu ao público o Museu Mariano Procópio, que hoje é referência - juntamente com o Museu Imperial e o

Nossos colecionadores não deixavam de ser atuantes dessa forma de pensar e, na visão deles, imbuída de civismo e patriotismo, os objetos pertencentes à aristocracia imperial e à própria monarquia, cumpriam o papel de estabelecer uma conexão com o passado nacional e, portanto, com a própria história do país. As instituições museais, no entanto, não eram muitas e não havia uma política pública de aquisição de acervo nas primeiras décadas do século XX. O que havia, na verdade, era forte cobrança e pressão para que o estado não tratasse com descaso o patrimônio artístico e histórico nacional.

Logo, no momento em que o estado reassume o apoio oficial à produção artística a às instituições culturais como meio de servir à educação e aos interesses nacionais de forma geral, esses bens recolhidos ao longo das primeiras décadas do século XX e prontos para contar uma parte da história do Brasil, encontraram lugar nos acervos públicos.

É importante salientar, todavia, que a inserção do Império em locais voltados à narrativa histórica teve início na década de 1920<sup>19</sup>, com a nova galeria do Museu Nacional montada a partir de objetos que haviam pertencido a D. Pedro II, ou com a criação do Museu Mariano Procópio, de iniciativa particular<sup>20</sup>, mas que está inserido no bojo de comemorações do centenário da independência, cuja

Museu Histórico Nacional - em coleções do período imperial. No ano de 1934, com sua morte, o museu - situado em Juiz de Fora (MG) - e seu acervo, por vontade sua, foi doado ao patrimônio da Prefeitura Municipal. Atualmente o museu encontra-se fechado para reforma, mas seus jardins, exemplo de um jardim histórico do século XIX que mescla elementos característicos de jardins ingleses e franceses, segue aberto à visitação e com a programação de atividades.

organização implicou ainda em iniciativas de teor memorial que permitiram o retorno dos restos mortais de D. Pedro II em 1921 e a própria inauguração do MHN em 1922.

Com o governo Vargas, por outro lado, essa recuperação da memória do Império ganhou força e a partir não só das várias aquisições – seja por compra ou doação – de bens do período imperial, mas também pelas pesquisas sobre a própria família real e principalmente a criação de um local destinado à memória do Império – particularmente do segundo Império – montado nada mais nada menos que no palácio de veraneio de D. Pedro II e Tereza Cristina.

Temos, assim, a construção da imagem do segundo reinado como um período de estabilidade para o Brasil, de defesa do território nacional, de prosperidade e do fim do trabalho escravo. Ao mesmo tempo, naturalmente, se criava a imagem de um imperador benevolente, simples e culto, um verdadeiro herói nacional. E, embora atualmente haja visões mais críticas sobre esse passado expressas em algumas exposições e a inserção – principalmente no MHN – de outros grupos que compõem a sociedade e cultura brasileira, ao visitar esses espaços, vemos o quanto a história imperial do Brasil, construída a partir de um pensamento elaborado a partir da elite brasileira, se fincou em suas narrativas.

Uma vez patrimonializados, esses bens dispersados para apagar a memória de uma época, reunidos por

iniciativas diversas e depois agregados em acervos públicos, passaram a representar e dar forma à nossa história pátria.

Instituições museais sempre tiveram papel fundamental na construção de identidades nacionais e no sentimento de pertencimento a uma nação<sup>21</sup>. Museus tradicionais como os citados aqui, durante muito tempo foram tidos como verdadeiros templos da história nacional, locais de celebração do passado e, principalmente, de grandes homens e de seus feitos.

A construção de uma identidade pressupõe jogos de inclusão e exclusão, assim, ao entender o processo de constituição de nossos acervos públicos, percebemos que a visão de história e a memória construída por nossos museus está diretamente ligada às elites nacionais, aos seus interesses e à sua seleção do que merecia ser preservado.

Ao mesmo tempo, no que tange especificamente ao patrimônio, de forma geral, até meados do século XX, as ações de preservação se restringiram aos bens de cultura material de valor artístico e histórico, ou seja, limitando também aos interesses das elites o que deveria ser patrimonializado, visto que, por essa concepção, apenas aquilo considerado o "melhor" da produção era digno de tombamento – o que por muito tempo confundiu-se com preservação<sup>22</sup>.

Esse "melhor" estava impregnado de uma visão elitista que tinha na Europa seus moldes de cultura e

<sup>21</sup> MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Os museus e a modernização: o lugar dos seminários internacionais do MHN. MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. p. 11.

<sup>22</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. A prática do tombamento, 1970-1990. In: Fonseca, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: UFRJ, Minc, IPHAN, 2005. p. 180.

civilização e o período imperial seria a ponte com essa monarquia e costumes europeus. Nesse momento, a ligação com a história europeia não se dava mais pela relação colônia-metrópole e sim como uma nação. O Brasil tinha à frente um soberano culto, que valorizava as riquezas que faziam do país um lugar diferenciado e que investia no seu crescimento enquanto nação civilizada. Os resquícios desse período deveriam ser mantidos aqui para ensinar às futuras gerações sobre esse passado.

Nossos acervos foram então montados imbuídos desse sentido de salvamento da memória de um período que os anos iniciais da República teimaram em querer apagar. Os vestígios desse passado foram reunidos de diversas formas e por diferentes sujeitos e, ao irem encontrando espaço no projeto político republicano, ocuparam os museus para criar uma noção de história que, de certa forma, ainda hoje está presente em seus corredores e que por muito tempo permeou nossas noções de patrimônio e do que deveria/merecia ser preservado.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: CHAGAS, Mário e ABREU, Regina. *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A editora, Uni-Rio, Faperj, 2003. pp. 30-55.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o desejo de museu. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano. *Coleções e*

*coleccionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

BARATA, Mário. *Origem dos museus históricos e de arte no Brasil*. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, 147 (350), pp. 22-30, jan./mar. 1986.

BARROS, Geraldo Mendes. *Guilherme Guinle (1882-1960): ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Arquivo Tobias Monteiro: inventário analítico*. (Coordenação, índices e descrição de documentos em língua estrangeira, Ana Lúcia Merege; leitura e descrição dos documentos, Carla Isabela Neves da Silva [et. Al.]). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional 2007.

CATÁLOGO *do leilão da mais preciosa coleção de objetos históricos e de arte (...) cuidadosamente formada pelo Dr. Djalma da Fonseca Hermes a ser realizado pelo leiloeiro Paulo Affonso*. Rio de Janeiro, 1940.

CASTRO GOMES, Angela de. O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014.

FONSECA HERMES, Maria Helena da. Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira. In: CONDURU, Roberto e SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. A prática do tombamento, 1970-1990. In: Fonseca, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: UFRJ, Minc, IPHAN, 2005. pp. 179-212.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: CHAGAS, Mário e ABREU, Regina. *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A editora, Uni-Rio, Faperj, 2003. pp. 21-29.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

KNAUSS, Paulo; ALVES, Moema. Guilherme Guinle: arte e colecionismo no Brasil da primeira metade do século XX. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; GOMES PEREIRA, Sonia (org.). *Coleções de arte: formação, exibição, ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. p. 223-232.

LACOMBE, Lourenço Luiz. *Biografia de um palácio*. Petrópolis: Museu Imperial, 2007.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *"Para aprendermos história sem nos fatigar": a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Tese. (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Departamento de História. 2013. 267p.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Os museus e a modernização: o lugar dos seminários internacionais do MHN. MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. pp. 10-13.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Enaudi – Memória História*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. vol. 1. p.51-86.

RANGEL, M. F. A cidade, o museu e a coleção. Liinc em revista, v. 7, n. 1, p. 301-310, 2011. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/9922>>. Acesso em: 15 Mar. 2017.

SANGLARD, Gisele Porto *Entre os salões e o laboratório: Filantropia, mecenato e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 1920-1940. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

SILVA, Caroline Fernandes. *No tempo dos leilões: a construção dos sentidos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX*. Tese (DOUTORADO). Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. 263p.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Riberio. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.





## Igino Benvenuto Supino e o Patrimônio Pisano em Tempos Fascistas

### RESUMO

A partir do exame do discurso proferido pelo “Duce” Benito Mussolini (1883-1945) na inauguração do restauro do Púlpito de Giovanni Pisano para a Catedral de Santa Maria de Pisa, em 1926, e dos textos do historiador pisano Igino Benvenuto Supino (1858-1940), busca-se compreender diferentes posições políticas acerca do patrimônio artístico e histórico pisano, nos anos da ascensão do regime fascista. A proposta de reconstituição do Púlpito de Giovanni Pisano, celebrada por Mussolini, não condiz com as propostas de Supino em seus escritos- a visão da delicadeza da Arte pisana, de sua elegância e refinamento contrasta com o projeto “imperial” fascista.

### ABSTRACT

*From the examination of the speech given by the "Duce" Benito Mussolini (1883-1945) at the inauguration of the restoration of the Pulpit of Giovanni Pisano for the Cathedral of Santa Maria of Pisa in 1926, and of the texts of the Pisan historian Igino Benvenuto Supino (1858-1940), it is sought to understand different political positions on the artistic and historical patrimony of Pisa, in the years of the rise of the fascist regime. The proposal to reconstitute the pulpit of Giovanni Pisano, celebrated by Mussolini, does not fit with the proposals of Supino in his writings - the vision of the delicacy of Pisan art, its elegance and refinement contrasts with the "imperial" fascist project.*

### Paula Ferreira Vermeersch

Professora Assistente Doutora de História da  
Arte e da Arquitetura.

Departamento de Geografia - Faculdade de  
Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual  
Paulista- FCT/Unesp.

**E**m 25 de maio de 1926, o primeiro-ministro da Itália recentemente auto-intitulado Il Duce Benito Mussolini (1883-1945), em presença de cardeais, do Cardeal e Arcebispo da cidade de Pisa Pietro Maffi (1858-1931) e do crítico e historiador Arduino Colasanti (1877-1935), Diretor Geral das Antiguidades e Belas Artes, por meio de solenidade pública, inaugurava a exibição, na Catedral de Santa Maria, do Púlpito de Giovanni Pisano (c.1250-1314), datado aproximadamente entre 1302 e 1311 (FIG.1). O Púlpito fora remontado de maneira a “agradar” o Duce e seus colaboradores- a seqüência original de colunas e figuras alegóricas, bem como leões e outros animais e uma das primeiras Vênus renascentistas foi modificada e as colunas doadas pelo Partido Fascista ganharam destaque, ficando à frente de todo o conjunto.

Registros da cerimônia na imprensa fascista<sup>1</sup>, bem como o texto do discurso proferido por Mussolini na ocasião<sup>2</sup>, chamam a atenção pela ausência de menção ao nome de Iginio Benvenuto Supino (1858-1940), o grande estudioso do patrimônio pisano e fundador, em 1893, do Museo Civico local (hoje Museo di San Matteo). Supino havia deixado sua Pisa natal anos antes- para ser o primeiro diretor do Museu do Bargello, em Florença, em 1896, e depois para assumir um posto de professor na Universidade de Bolonha, em 1906. De uma família judia, antiga em Pisa, e famosa pelo colecionismo de moedas e outros artefatos antigos, Supino era, já naqueles anos, citação obrigatória em qualquer

trabalho sobre a oficina de Nicola Pisano (c.1215-c.1284) e de seu filho Giovanni, o autor do Púlpito restaurado.

Ao ler o discurso de Mussolini, porém, tomamos contato com uma outra abordagem- que passa ao largo das homenagens ou expressões de gratidão por colaboradores. O Duce se endereça apenas aos seus homens- os “Camisas Negras”. E para eles possui apenas palavras de ordem- o Púlpito de Giovanni Pisano é apenas um pretexto para a propaganda agressiva e auto-laudatória. Mussolini define: *È il fascismo che ha compiuto il miracolo!* E vai além: *Oggi è risorta la vera Italia.*

Em artigo recente, Fabiana Susini analisou a tensão política da cerimônia de inauguração do Púlpito de Giovanni Pisano<sup>3</sup>- a autora destaca, por exemplo, a importância política do Arcebispo Maffi em conseguir recursos para a Comissão de Restauro do Púlpito, composta por professores, técnicos dos serviços proteção ao patrimônio, religiosos e notáveis de Roma, Florença e da própria Pisa. Susini afirma que a Comissão partiu dos escritos de Iginio Supino para seus estudos.

<sup>1</sup> Sem autoria. *La Civiltà Cattolica*. Anno 77º, 1926, vol.II, p.559.

<sup>2</sup> MUSSOLINI, Benito. SUSMEL, Edoardo e Duilio (a cura di). *Al popolo di Pisa. Opera Omnia*. Firenze: La Fenice, 1957, p.144-145.

<sup>3</sup> SUSINI, Fabiana. “La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano: solennità impareggiabile dell’arte e del fascismo”. *Il Capitale Culturale*, XIV, 2016, pp.839-860





**FIG. 1 - Púlpito. Giovanni Pisano (c.1250-1314), 1302-1311.** Mármore, 461 m de altura. Pisa: Catedral de Santa Maria Assunta. Foto: Gianni Caredu, WikiCommons.

<sup>4</sup> *Pisa*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1905. Arduino Colasanti também colaborou com essa coleção, com volumes sobre outras cidades. COLASANTI, Arduino. *Gubbio*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1905, e *Loreto*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1910.

Porém, ainda se faz necessário uma melhor apreciação sobre o papel dos escritos de Supino na afirmação da importância do patrimônio pisano - da centralidade deste patrimônio na ideia da construção de um panteão nacional, distorcida nas palavras de ordem de Mussolini.

Supino, nos últimos anos do século anterior, dedicou sua atenção a uma série de publicações sobre Pisa. Também publicou sobre os artistas da Pisa do Duecento e Trecento em brochuras destinadas à divulgação ampla sobre Arte italiana- na recém-unificada nação, esses guias muito auxiliaram na formação das gerações seguintes de historiadores da Arte e demais profissionais dedicados ao patrimônio.

É o caso de um volume intitulado *Pisa*, de 1905<sup>4</sup>. Trata-se de um dos títulos da prestigiada *Italia Artistica*, coleção organizada por Corrado Ricci (1858-1934), importante arqueólogo e historiador da arte e senador. Ricci foi um dos signatários do *Manifesto degli intellettuali fascisti*, publicado em 25 de abril de 1925, e encerrou sua carreira política no Partido Fascista. O filósofo napolitano Benedetto Croce (1866-1952) escreveu e recolheu assinaturas para um *Manifesto degli intellettuali anti-fascisti*, ou Antimanifesto, publicado em 1 de junho de 1925. Angelo D'Orsi, ao discorrer sobre os dois manifestos<sup>5</sup>, percebe que muitos signatários

<sup>5</sup> D'ORSI, Angelo. Il fascismo, gli intellettuali e la politica della cultura. Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano. *Anais de Congresso Internacional*, MAC-USP. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>

do “Manifesto” fascista mudarão de posição nos anos seguintes- como alguns judeus, que serão exonerados de seus cargos de forma sumária em 1938, quando Mussolini adotar uma legislação de perseguição racial análoga a de Hitler.

Apesar de ser professor em Bolonha, cidade que abrigou o Congresso de Intelectuais Fascistas, e colega de muitos dos que assinaram o Manifesto (e também dos nomes do Antimanifesto), não se tem registro de participação de Iginio Supino nessas iniciativas- mas sua exoneração forçada, aos 80 anos, por anti-semitismo, foi duramente sentida pelos alunos e outros docentes de sua Universidade. Supino faleceu dois anos depois, sozinho em sua residência- se sabe que preparava uma obra sobre as igrejas de Bolonha, e que ficara muito abalado com agressões sofridas nos últimos meses de docência.

O cuidado e amor de Iginio Supino ao patrimônio pisano em seus textos é muito evidente. Tanto é que no livro citado, da coleção de Ricci, Supino apresenta uma proposta de reconstituição do Púlpito de Giovanni para o Duomo de Pisa, em exposição no Museo Civico, feita pelo escultor Giovanni Giuseppe Fontana, um de seus colaboradores, professor na Accademia delle Belle Arti de Carrara. Fontana respeitou a ordem original do conjunto, desmontado nos séculos anteriores por inúmeras imperícias- as esculturas de Giovanni figuram no círculo externo, e as colunas lisas, no

interno. Há que se notar também que Fontana montou o Púlpito numa escala menor que a posterior- as colunas de mármore avermelhado foram escolhidas pela Comissão de Restauro de 1925 por estarem mais condizentes com a estética “imperial” desejada pelos fascistas.



**FIG. 2 - Reconstituição do Púlpito de Giovanni Pisano por Fontana.** Foto retirada do livro de Iginio Supino. *Pisa*, 1905.

Supino, ao escrever sobre Nicola e Giovanni Pisano, enfatiza a delicadeza das figuras dos dois escultores- a força do ressurgir da escultura clássica a serviço do refinado conjunto do Duomo, do Camposanto, do Batistério e da Torre. “Pisa continua zelosa das glórias de uma Arte que foi sua”, escreve ele, numa de suas epígrafes<sup>6</sup>. O belo universo

<sup>6</sup> SUPINO, Iginio Benvenuto. *Il Camposanto di Pisa*. Firenze: Fratelli Alinari Editori, 1896. Este volume de Supino foi fundamental no restauro do Camposanto de Pisa, bombardeado em 27 de julho de 1944 por aviões norte-americanos- por ser um

registro fotográfico e histórico acurado do conjunto. Neste livro, também podemos admirar fotografias dos afrescos e sarcófagos perdidos em 1944. O restauro do Camposanto de Pisa está em processo até hoje.



de mármore, chamado por Gabriele D'Annunzio, em 1910, de "Praça dos Milagres", nas palavras de Supino, parece muito distante da retórica de Mussolini. O "império" fascista trouxe, nos anos seguintes, sofrimento e destruição para a antiga República Marinara de Pisa- hoje, porém, as novas gerações de historiadores da Arte conhecem Iginio Supino, e não as palavras ásperas de Mussolini<sup>7</sup>.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLASANTI, Arduino. *Gubbio*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1905.

\_\_\_\_\_. *Loreto*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1910.

D'ORSI, Angelo. Il fascismo, gli intellettuali e la politica della cultura. Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano. *Anais de Congresso Internacional*, MAC-USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>

MUSSOLINI, Benito. SUSMEL, Edoardo e Duilio (a cura di). *Al popolo di Pisa. Opera Omnia*. Firenze: La Fenice, 1957, p.144-145.

LA CIVILTÀ CATTOLICA. Anno 77º, 1926, vol.II, p.559.

SUPINO, Iginio Benvenuto. *Il Camposanto di Pisa*. Firenze: Fratelli Alinari Editori, 1896.

<sup>7</sup> Tomei conhecimento de muito da Arte Pisana graças aos livros de Iginio Supino atualmente acessíveis na íntegra na Internet. Aqui deixo meu pequeno agradecimento ao autor. Sobre minhas pesquisas sobre os escultores pisanos, cito

\_\_\_\_\_. *Arte Pisana*. Firenze: Fratelli Alinari Editori, 1904.

\_\_\_\_\_. *Pisa*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1905.

SUSINI, Fabiana. *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano: solennità impareggiabile dell'arte e del fascismo*. Il Capitale Culturale, XIV, 2016, pp.839-860.

VERMEERSCH, Paula F. *Os Mistérios da Encarnação nos Amboni de Nicola e Giovanni Pisano*. Signum, v.17, n.2, 2016.

VERMEERSCH, Paula F. *Os Mistérios da Encarnação nos Amboni de Nicola e Giovanni Pisano*. Signum, v.17, n.2, 2016



## Romualdo Brughetti: Vanguardia e Identidad antes de la “Ideología del Modernismo”

### RESUMEN

El siguiente trabajo aborda la interpretación del arte moderno argentino del crítico e historiador Romualdo Brughetti a partir de algunos de sus libros de la década de 1940. En sus textos Brughetti propuso un enfoque teórico para entender el problema de la modernidad en el arte que unió la definición de la identidad americana con la del concepto de vanguardia. De este modo, Brughetti postuló el pasaje de una “estética de la forma” a una “estética de la esencia”, idea que perdió vigencia tras la segunda posguerra.

### ABSTRACT

*This paper is a study about an interpretation of argentinian modern art proposed by the critic and historian Romualdo Brughetti on some of his books published during the decade of 1940. In Brughetti's writings the idea of modern art merged with the definition of American identity. In that way, Brughetti supported the replacement of an “aesthetic of the form” by an “aesthetic of the essence”; this idea lost validity after the end of the Second World War.*

**Pablo Fasce**

Docente y becario doctoral  
CONICET – IDAES/UNSAM – UBA.

Toda escritura de la historia del arte produce un ordenamiento de la realidad que ilumina algunos de sus aspectos, pero también obtura otros. Esta premisa es válida para cualquier categoría, período o relato de nuestra disciplina, pero resulta particularmente importante a la hora de reflexionar sobre nuestros modos de pensar el problema del arte moderno. La noción misma de “modernidad” implica una ruptura temporal. La percepción de un corte con el pasado y el surgimiento de condiciones inéditas en el devenir temporal son dos efectos de un mismo fenómeno: la adopción de una perspectiva frente a la historia dictada desde el presente. Frederic Jameson describió una de estas modalidades de narración histórica sobre el arte moderno, a la que denominó “ideología del modernismo”. Para Jameson, este relato se instituyó con posterioridad al momento de desarrollo de las vanguardias históricas: tras su proyecto de transformación absoluta de lo artístico, la ideología del modernismo vino a producir una relectura del problema de lo moderno entendido como el proceso que lleva a la autonomización de lo estético<sup>1</sup>. Jameson ubicó a esta inflexión en la segunda posguerra norteamericana y reconoció su coincidencia con el proceso descrito por Serge Guilbaut en su estudio sobre la transformación de Nueva York en el nuevo centro hegemónico del arte occidental, cuando la visión de la

evolución histórica del arte moderno alentada por Clement Greenberg convirtió al Expresionismo Abstracto en punta de lanza del combate contra el Realismo Socialista<sup>2</sup>. Ese relato estructuró un mapa global de relaciones de poder que eclipsó otras modalidades de narrar lo moderno. Este trabajo se ocupa de una de esas modalidades.

En las siguientes páginas analizaré algunos escritos del crítico e historiador argentino Romualdo Brughetti. Nacido en 1912 en La Plata, hijo del pintor Faustino Brughetti, inició su actividad en la década de 1930, escribiendo para el diario *El Argentino* y, luego de radicarse en Montevideo, para los uruguayos *Uruguay* y *El Plata*. Según Cristina Rossi, el cambio de escenario lo situó en relación a los debates suscitados por la gira rioplatense de David Alfaro Siqueiros y el regreso de Joaquín Torres García<sup>3</sup>. La década siguiente lo vio nuevamente en Argentina, donde colaboró con el diario *La Nación* y varias revistas y publicaciones culturales locales e internacionales, tales como *Correo Literario*, *Sur*, *Criterio*, *Cabalgata*, *Gaceta Literaria*, *Saber Vivir*, *El Hogar* y *Cuadernos Americanos*. Esta coyuntura es significativa. Si bien la crítica de arte había tenido un rol central en la formación del gusto y la recepción de las nuevas tendencias desde inicios del siglo XX, la década de 1940 fue el escenario de un inusitado crecimiento del mercado editorial; una amplia oferta de revistas,

<sup>1</sup> Cfr. JAMESON, F.: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa. 2004.

<sup>2</sup> Cfr. GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London, The University of Chicago Press. 1983.

<sup>3</sup> Cfr. ROSSI, C.: Romualdo Brughetti, en G., A. y SZIR, S. (comps.): *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-siglo XX*. Buenos Aires, Eduntref (en prensa).

publicaciones y libros ilustrados se erigieron como nuevas plataformas de visibilidad para el arte argentino, especialmente para aquellas vanguardias plásticas que habían irrumpido en la escena porteña durante la década del 20 y que para ese entonces habían alcanzado cierto grado de consagración a nivel local<sup>4</sup>. Las publicaciones de Brughetti forman parte de este fenómeno. A través de sus argumentos construyó una definición del arte moderno atravesada por el problema de la identidad americana; una hipótesis que se aleja radicalmente de la visión formalista de la “ideología del modernismo”.

Para comprender la especificidad de la mirada de Brughetti, indagaré un conjunto acotado de sus libros: *De la joven pintura rioplatense* (1942), *Descontento creador* (1943), *Nuestro tiempo y el arte* (1945) y *Pintura argentina joven* (1947). A través de sus páginas, el crítico e historiador construyó una reflexión acerca del arte argentino enlazada con la coyuntura de la guerra y la dinámica histórica del país. En los apartados que siguen, me propongo reconstruir algunos de los argumentos principales a partir de los cuales elaboró un punto de vista en la que vanguardia e identidad formaron una unidad indisoluble e interdependiente: una mirada que fue paulatinamente olvidada tras la

<sup>4</sup> El panorama de los libros y publicaciones sobre arte argentino de la década de 1940 ha sido abordado por varios estudios recientes. Uno de los aspectos que más se ha destacado en las indagaciones es el rol central que tuvieron los exiliados españoles en la promoción editorial. Joan Merli es uno de los agentes más destacados de este proceso: como han señalado Talía Bermejo y María Amalia García, el empresario catalán simpatizante de la causa republicana estuvo al frente de la editorial Poseidón y fue impulsor de las revistas *Cabalgata* (de orientación expresamente americanista) y *Saber Vivir* (en la que se encargó de la sección de artes plásticas). Gonzalo Losada, también español y republicano, fue responsable

reconfiguración de los debates sobre el arte moderno en la Argentina de la segunda posguerra.

### LA SITUACIÓN DE OCCIDENTE Y LA NECESIDAD DEL MALESTAR

Si bien no es el primero en orden cronológico, en *Descontento creador* pueden encontrarse las bases que organizan el sistema de pensamiento de Brughetti. El libro tiene como objetivo señalar las condiciones y necesidades para el surgimiento de una “conciencia argentina”; sin embargo, su análisis se extiende a la totalidad de la cultura occidental. De acuerdo con el escritor, la crisis que se desarrollaba a nivel global y cuyas expresiones más ominosas eran el auge del fascismo y la debacle económica de 1929 era síntoma de un problema mayor, de índole espiritual. Esa crisis tenía su origen en la disolución de la “República Católica Medieval”, a partir de la cual el hombre rompió su vínculo con lo divino y, en última instancia, los Estados se desligaron de los pueblos<sup>5</sup>. La lectura de la problemática argentina enmarcada en la conflagración europea inserta al crítico de arte en la dinámica que para Tulio Halperin Donghi caracterizó todo debate político local

del vasto programa de libros de arte ilustrados que publicó a través del sello editorial de su apellido. Esta coyuntura también fue propicia para el posicionamiento de otros críticos e historiadores argentinos: Catalina Fara y Juan Cruz Andrada han demostrado que las publicaciones profusamente ilustradas de Julio Payró se constituyeron en la época como una plataforma desde la cual el autor expandió su proyecto pedagógico aprovechando las condiciones favorables del mercado editorial en expansión.

<sup>5</sup> Cfr. BRUGHETTI, R.: *Descontento creador*. Buenos Aires, Losada. 1943. p. 14.



luego de junio de 1940<sup>6</sup>. Brughetti rescata la posición tomada por Monseñor de Andrea en el discurso de Chicago de 1942, donde se pronunció contra el nazismo y a favor de la causa democrática, en tanto bando más próximo a la doctrina de la Iglesia<sup>7</sup>. El libro recorre las ideas de varios referentes del ámbito político y cultural argentino (entre los que se cuentan Enrique Palacio, Raúl Scalabrini Ortiz, Eduardo Mallea, Carlos Alberto Erro y Jorge Luis Borges), tomando a la coyuntura como una oportunidad para indagar sobre el problema del destino de la Argentina. Para Brughetti, el dilema espiritual de la modernidad (que tras 1789 se corporiza en el individuo disgregado) tiene en América un sentido específico, puesto que la situación colonial y la dependencia económica ha sumido a todas las naciones en el desconocimiento de su propio ser. La falta de conciencia sobre la propia condición se sostiene en la desconexión entre el hombre y la tierra:

Existe en América –y quiero particularizar esta situación en la Argentina– un divorcio entre la naturaleza y el hombre; más concretamente, entre el mundo circundante y el habitante del país, se mueve un gran vacío, una zona despoblada y árida, que crea una angustia, un desconcierto, un descontento.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Halperin Donghi, T.: *La Argentina en la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2003.

<sup>7</sup> BRUGHETTI, Op. Cit.: págs. 44 y 45.

<sup>8</sup> Ibid: pág. 98.

<sup>9</sup> Ibid: pág. 98.

Según el escritor, ese descontento es el motor que lleva a los hombres a la búsqueda de la autenticidad. Para lograr la emancipación es necesario que ellos sean capaces de volverse hacia la tierra y escuchar su llamado, en función de poder conocer la propia identidad. De este modo, la solución de la problemática económica y política depende en primera instancia de la solución del conflicto espiritual, que finalizará al encontrar una nueva forma para la comunidad:

Es por la sangre como vamos a encontrarnos con la tierra, como uno se liga a la casa local y la morada eterna, como una entra a formar parte de un orden, célula desconectada que, reintegrada en la unidad, penetra en la raíz misma del mundo.<sup>9</sup>

Es en este punto en el que se comprende la relevancia que ocupan las artes en el diagnóstico elaborado por Brughetti. En explícita filiación con las ideas del célebre *Ariel* de José Enrique Rodó<sup>10</sup>, el crítico adjudica un rol especial a los artistas y escritores que, por la necesidad que impone su oficio, deben ser los primeros en transitar la vía de la tierra. Para él, esa situación está aconteciendo en el momento en que escribe.

<sup>10</sup> Publicado en 1900, *Ariel* estableció el inicio del giro espiritualista de una nueva generación de intelectuales que se distanciaba del positivismo imperante en las últimas décadas del siglo XIX. En las páginas de su ensayo Rodó estableció un llamamiento a los jóvenes latinoamericanos, instándolos al cultivo de la estética y el intelecto libre como modos de oposición al materialismo creciente, cuyo representante más visible era el capitalismo industrial norteamericano.

## LA BÚSQUEDA DE UN ARTE ARGENTINO Y EL QUIEBRE DEL 21

En *Nuestro tiempo y el arte* se puede encontrar un breve racconto histórico en el que Brughetti describió la dinámica de la historia del arte argentino. Ubicó en el siglo XIX a los “primeros intrépidos”, que tuvieron la intención de dar una expresión de las cosas y los seres locales, aunque no estuvieron provistos de una auténtica orientación espiritual. La lista que elaboró incluye a Emeric Essex Vidal, Carlos Morel, Charles Pellegrini, Prilidiano Pueyrredón, Cesar Bacle y en una segunda etapa, a Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Graciano Mendilaharsu, Ernesto de la Cárcova, Faustino Brughetti, Reynaldo Giudice y sobre todo, a Martín Malharro. Sin embargo, la continuidad de los viajes de formación a Europa dejaron a la luz el hecho de que los argentinos tenían por objetivo aprender un lenguaje que utilizaron para expresar contenidos que poco tenían que ver con el alma del propio país; esto dio por resultado un arte de fórmulas vacías. Brughetti tomaba posición explícita al hablar acerca de algunos artistas vinculados a la etapa del Centenario:

No es extravagante ver como aun tratándose de Leopoldo Lugones o de Ricardo Rojas, escritores de prosapia, al opinar de nuestros artistas atribuían méritos superlativos a obras que no pasaban de inscripciones pictóricas de menor cuantía, como

documentación de hombres y cosas del Norte de la República, pongamos por caso, que es adonde un Gramajo Gutiérrez o un Bermúdez buscaron los temas de sus realizaciones. ¡Cómo podía Bermúdez darnos una expresión argentina de tipos y cosas del país, cuando su técnica provenía de la vieja y anquilosada Academia de San Fernando, de Madrid, ajena al hombre argentino y a su paisaje!<sup>11</sup>

Como puede verse, la crítica apuntaba especialmente a aquellos artistas que habían tomado los modelos del regionalismo español y la técnica impresionista, a los que habían adaptado a sus obras de temática nativa, produciendo imágenes del interior del país que replicaban los códigos de la vieja pintura ibérica vista a través del lente del *plen air*<sup>12</sup>. Sin embargo, la vía correcta tampoco se encontraba en la adopción acrítica de los experimentos formales de las vanguardias. Brughetti se muestra especialmente crítico con los artistas que se posicionan de ese modo, a los que califica como “negros”:

Los “negros” son aquellos pintores que aún creen ser “nuevos” pintando a la manera cubista o sintetista, olvidándose que en la verdadera obra de arte están reunidos los elementos que caracterizan a estas escuelas y otras igualmente integradoras del hecho “pintura” (...) los “negros” son aquellos pintores que

<sup>11</sup> BRUGHETTI, R.: *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Poseidón. 1945, p. 32.

<sup>12</sup> Cfr. MUÑOZ, M.: “Un campo para el arte argentino”, en WECHLSER, D. (coord.): *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1998.

siguen creyendo en la pintura como en un problema de técnica, sin recordar que la técnica revela el arte sin ser el arte (...) <sup>13</sup>

Lo que distingue entonces al artista auténtico no es la novedad de su técnica, sino su función. Para lograr esta condición debe ser consciente de la situación social en la que se inserta y comprender que el arte es vehículo expresivo donde trasunta el alma popular <sup>14</sup>. Según Brughetti, esa etapa tuvo un inicio identificable en nuestro país.

*De la joven pintura rioplatense*, el primer libro del conjunto, es el libro en el que el escritor se ocupa de ese momento inicial. Mientras que los dos textos que ya visitamos plantean un recorrido que pretende abarcar la totalidad de las manifestaciones culturales del país (que van desde la literatura y la música hasta el pensamiento político y filosófico) este otro se centra exclusivamente en la situación de las artes visuales, lo cual es especialmente significativo: para Brughetti la forma que tiene la emergencia de esa “nueva conciencia” es esencialmente la que delinean los plásticos que él señala.

Ese quiebre tiene como fecha específica el año 1921. En este punto tiene lugar una operación historiográfica fuerte. Correr la inscripción del “arte nuevo” tres años atrás de lo que la crítica y los incipientes estudios históricos

entendían como punto de inicio respondía a una intención clara: el rescate de las exposiciones porteñas de Pedro Figari y Ramón Gómez Cornet, quienes serán los adalides del concepto de autenticidad que enarbolará Brughetti <sup>15</sup>. Lo que distingue y hermana a estos dos pintores no es la ruptura de los modos tradicionales de la representación a través de los experimentos formales vanguardistas, sino la posibilidad de capitalizar las enseñanzas sobre el problema de lo plástico y ponerlas en juego en obras que aborden de un modo honesto la cuestión de la identidad nacional. De este modo, esos trabajos se distancian del costumbrismo y nativismo de inicios de siglo para ver la tierra propia desde una sensibilidad universal:

Naturalmente, ante un espectáculo semejante, que hemos visto, sentimos que las fuerzas oscuras del “alma y de la sangre” encuentran su correspondencia en una poética transposición de la realidad. Esas “cosas” presentes en el cuadro parecen salir de un misterioso planeta Tierra que no desconocemos. Por ella, se entra en el plano de lo sobrenatural que es donde la plástica gana sus legítimos derechos. Y a esto queríamos llegar: siempre de una plástica poética y

<sup>13</sup> BRUGHETTI, Op. Cit.: pág. 39.

<sup>14</sup> Ibid.: pág. 40.

<sup>15</sup> En líneas generales, la historiografía del arte argentino coincide en marcar el año 1924 como el momento inicial del desembarco y apropiación de los lenguajes de vanguardia en Buenos Aires: aunque las exposiciones de Figari y Gómez Cornet fueron anteriores, el campo local solo sintió el impacto de estas nuevas

tendencias a partir del retorno de Emilio Pettoruti, Pablo Curatella Manes y Xul Solar. Cfr. WECHSLER, D.: Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas, en WECHSLER, D. (coord.): *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1998.

nunca por una plástica literaria saldrá la expresión de la argentina tierra.<sup>16</sup>

### UNA NUEVA GENERACIÓN Y LA ESTÉTICA DE LA ESENCIA

El libro que resta en nuestro recorrido, *Pintura argentina joven*, es también el último en términos cronológicos y puede ser pensado como la condensación de todo el planteo. Por un lado, es al que mejor le cabe la calificación de libro de arte, puesto el texto es relativamente breve y funciona como introducción y contextualización de las reproducciones que ocupan más de la mitad de sus páginas. Pero en cierto modo, esta característica potencia el sentido del libro, dado que el conjunto de imágenes y ensayo intensifican la presentación de lo que Brughetti entiende como un nuevo conjunto de artistas que marcan el giro actual. Las incursiones del grupo de Gómez Cornet y Figari eran digeridas y condensadas por una camada de pintores jóvenes que redoblan su compromiso frente a la situación del país y el mundo:

La generación de 1921 abona el ambiente cultural del país con sus experiencias, con sus aportes. Poco se entiende aquí de tales experiencias y de tales aportes que asimilan buídos grupos intelectuales. Empero una Argentina de hombres nuevos se va formando. Ningún

joven artista desconoce hoy en sus aspectos teóricos, la problematicidad de su expresión y de su arte; sus ojos están vivamente despiertos hacia la entidad plástica a la cual quieren comunicar vida. Valoro, por tanto, a pintores que integran, a mi modo de ver, las generaciones de 1930 y 1940 –en cuando a espíritu y no siempre a edades- cuya obra ha crecido en los últimos lustros.<sup>17</sup>

La apelación a la categoría de generación, puesta en boga por los escritos del sociólogo Karl Mannheim<sup>18</sup>, sumada al énfasis en la condición juvenil, son elementos a través de los cuales Brughetti le da al grupo carácter de formación<sup>19</sup>. El conjunto de artistas a los que señala incluye, entre otros, a Horacio March, Onofrio Pacenza, Juan Carlos Castagnino, Gertrudis Chale, Juan Batlle Planas, César López Claro, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Demetrio Urruchúa, Luis Seoane, Miguel Diomedes, Clement Moreau y los integrantes del disuelto grupo Orión. Esta lista de nombres vuelve evidente el hecho de que lo que los liga a ojos de Brughetti no es una misma elección temática ni la apelación a los mismos recursos formales. Las palabras finales de *Nuestro tiempo y el arte* hacen explícita la lectura de conjunto del crítico, donde realiza su toma de posición y su apuesta historiográfica:

<sup>16</sup> BRUGHETTI, R.: *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires, Ediciones Plástica. 1942. p. 30.

<sup>17</sup> BRUGHETTI, R.: *Pintura argentina joven*. Buenos Aires, Ollantay. 1947. p. 12.

<sup>18</sup> Cfr. MANNHEIM, K.: El problema de las generaciones. *Reis*, n°62, 1992 [1928].

<sup>19</sup> Me refiero al sentido con el que Raymond Williams emplea al término formación. Cfr. WILLIAMS, R.: *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial. 1997.



Este arte, que me complace en enunciar, pasa por el natural proceso que conduce de la “estética de la forma” (de que hablaba Worringer) a la “estética de la esencia”, en una etapa que nos hace pensar en un nuevo destino: destino del pensamiento en la humana comunidad, en la totalidad del Hombre.<sup>20</sup>

A través de los cuatro textos seleccionados, podemos ver un planteo unitario que va adquiriendo densidad y contundencia a medida que las páginas avanzan y los nombres e ideas se reiteran. En la escritura de Brughetti existen tensiones a partir de las que se puede establecer el mapa de referencias contra las que este autor se recorta. Recordemos que para la década de 1940 los artistas introductores de los lenguajes de vanguardia contaban con una base de legitimación en el campo artístico local. Brughetti se posicionó en relación a esos artistas, sobre los cuales realizó una operación de diferenciación: por un lado señaló a los “precursores” de 1921, ya consagrados, y luego a los jóvenes de las dos décadas siguientes, profundizadores del compromiso con la tierra. Si bien el antagonista declarado es el arte de carácter “literario”, la defensa de la cuestión identitaria permite identificar otro distanciamiento vinculado a una de las nuevas encarnaciones de la idea de vanguardia: el arte concreto<sup>21</sup>. En el contexto de las reconfiguraciones que supuso la situación de la guerra,

Brughetti construyó una posición de marcado acento humanista y espiritualista, en la que universalismo y singularidad se conjugan. Para este crítico, estética y política se confunden: la solución de la coyuntura global equivale a la del problema argentino, que a su vez se dirige en la plástica. Este punto de vista, en el que confluyen elementos tan disímiles y hasta contradictorios como la doctrina cristiana y el existencialismo, puede ser un punto de entrada hacia un relato divergente sobre lo moderno, que las versiones internacionalistas de la posguerra tendieron a obturar luego de volverse hegemónicas.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADA, J.C. y Fara, C.: La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En MALOSETTI COSTA, L. y GENÉ, M. (comps). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa. 2013.

BERMEJO, T.: Entre la ‘medusa porteña’ y los sueños americanistas: promoción artística y consumo cultural. En Revista Cabalgata (1946-1948). *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA. 2009.

<sup>20</sup> BRUGHETTI, R.: *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Poseidón. 1945. p. 240.

<sup>21</sup> En el texto citado, Cristina Rossi señala como, a través de sus críticas en diarios y revistas, Brughetti construyó paulatinamente una mirada desfavorable hacia el

arte abstracto de los jóvenes argentinos que iniciaron el movimiento concretista en la década del 40. Cfr. Rossi, Op. Cit.

BERMEJO, T.: *Mercado editorial e historia del arte: el principio de una alianza. El caso Losada*. Avances. Revista de artes. Córdoba, UNC, n°20. Pp. 11 – 25.

BRUGHETTI, R.: *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires, Ediciones Plástica. 1942.

BRUGHETTI, R.: *Descontento creador*. Buenos Aires, Losada. 1943.

BRUGHETTI, R.: *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Poseidón. 1945.

BRUGHETTI, R.: *Pintura argentina joven*. Buenos Aires, Ollantay. 1947.

GARCÍA, M.A.: El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40. En ARTUNDO, P. (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo. 2008.

GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London, The University of Chicago Press. 1983.

HALPERIN DONGHI, T.: *La Argentina en la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2003.

JAMESON, F.: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa. 2004.

MANNHEIM, K.: *El problema de las generaciones*. Reis, n°62, 1992 [1928].

MUÑOZ, M.: Un campo para el arte argentino. En WECHLSER, D. (coord.): *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1998.

ROSSI, C.: Romualdo Brughetti. En G., A. y SZIR, S. (comps.): *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-siglo XX*. Buenos Aires, Eduntref (en prensa).

WECHSLER, D.: Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En WECHLSER, D. (coord.): *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1998.

WILLIAMS, R.: *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial. 1997.



## O Retorno de um Monumento: A História do Monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, de Mies Van Der Rohe; Aspectos de sua Recepção Historiográfica no Imediato Pós-Guerra

### RESUMO

O texto discute a recepção no imediato Pós-Guerra do Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, projetado por Mies van der Rohe. Sua discreta presença na historiografia modernista indica o processo elusivo das abordagens formalistas que excluem objetos, seja por eles não se ajustarem a autodefinição disciplinar, seja por evocarem conteúdos que ultrapassam uma mera análise morfológica. Tomamos como referência a monografia de Philip Johnson dedicada ao arquiteto (e, secundariamente, o livro de Ludwig Hilberseimer, seu parceiro nos anos finais na República de Weimar), percebemos como um objeto foi enquadrado no discurso histórico pela sublimação de seu teor polêmico e subversivo.

### ABSTRACT

*This essay analyses the reception of Mies van der Rohe's Monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg in the immediate Post-War. Its discrete presence in modernism's historiography stresses the elusive process through which formalism operated its discourse, excluding objects that did not stretched strictly in the self-definition terms. The discussion departs from Philip Johnson's early monography on Mies (and secondarily Ludwig Hilberseimer's book on him), noticing how such work was avoided of its polemical and subversive contents on behalf of a longue durée history.*

**Guilherme Bueno**

Docente da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.



**E**m seu ensaio de 1997, *O Retorno do Real*, o historiador de arte Hal Foster reconstruía uma perspectiva do modernismo e da arte contemporânea segundo uma repetição traumática de estratégias reprimidas pelas narrativas canônicas. Foster definiu tal sintoma com o termo *retorno*. Tomamos emprestada sua abordagem para examinar outro objeto recalcado pela historiografia da modernidade, o *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo*, desenhado por Mies van der Rohe em 1926 (fig.1). Sua situação é peculiar: quando aparece, é tratado acessoriamente. Não por acaso foi nos últimos vinte anos alvo de vários *retornos*.



**FIG. 1 - Ludwig Mies van der Rohe. Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, 1927 (destruído).**

<sup>1</sup> Em 1983, o arquiteto Gunther Stahn ergueu um memorial ao monumento em seu lugar original, onde consta hoje uma placa de bronze executada pelo escultor Gehrard Thieme. Além das abordagens historiográficas (cf. Bibliografia, ao final), o monumento tornou-se tema de exposição em 2013 no Museu Lichtenberg, Berlim

Mereceu abordagens detalhadas e uma recuperação (em curso) de sua efêmera trajetória<sup>1</sup>. Nosso trabalho privilegiará, depois da apresentação do monumento propriamente dito, a sua reinterpretação no imediato pós-guerra. Para tanto, enfocaremos a monografia pioneira dedicada ao arquiteto, escrita por Philip Johnson quando de sua mostra individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1947 e, complementarmente, outros ensaios seus sobre Mies. A concisão de Johnson - de fato, um punhado de linhas - sobressai por parecer quase extensa, quando comparada a outros autores.

(Ludwig Mies van der Rohes *Revolutionsdenkmal - Zerstörung und Nachwirken einer modernen Utopie*) e releitura (*Monument to Revolution* [after Mies], pela artista croata Sanja Iveković, 2013).



Diferente de um caso similar, o *Monumento às vítimas tombadas na Revolução de março*, de Walter Gropius, também alvo dos assaltos nazistas, a obra de Mies jamais foi reconstruída. Sua gênese é comentada em uma carta a Donald D. Egbert de 05 de fevereiro de 1951, citada por todos aqueles que nos últimos 30 anos voltaram-se ao trabalho. Aqui transcrevemos sua versão por Schulze e Windhorst, biógrafos do arquiteto:

[...] o senhor Fuchs [Eduard Fuchs, historiador da arte, colecionador e membro do Partido Comunista Alemão] disse que queria nos mostrar algo [...] uma fotografia de uma maquete para um monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Fuchs se ocupava de buscar um projeto para um monumento comemorativo dedicado aos mártires da desafortunada sublevação de 1919 levada a cabo pela Liga Espartaquista. Wilhelm Pieck, dirigente do partido, propusera fazer esse monumento e, em julho de 1925, afirmava ter realizado uma maquete, cujo elemento central era uma escultura de Auguste Rodin [...] com colunas e medalhões dóricos de Luxemburgo e Liebknecht [...] Quando os vi, comecei a rir e lhe disse [a Fuchs] que seria um belo monumento para um banqueiro<sup>2</sup>.

Após uma conversa telefônica entre os dois, para saber o que Mies proporia,

Disse-lhe que não tinha a menor ideia [...] mas como quase todas essas pessoas eram fuziladas diante de um muro, um muro de tijolos seria o que eu construiria[...] Quatro dias depois lhe mostrei meus croquis<sup>3</sup>.

Erguido no cemitério central de Friedrichsfelde (Berlim), tratava-se de um bloco entroncado de prismas retangulares avançando e retrocedendo entre si, de 12 (largura) por 6 (altura) por 4 metros (profundidade) construído com tijolos obtidos em demolições, ruínas e escombros. Em uma face, o dístico *Ich war, ich bin, ich werde sein* (Eu fui, eu sou, eu serei), palavras atribuídas ao último discurso de Luxemburgo, citando o verso de *Die Revolution*, poema de 1851 do agitador político Ferdinand Freiligrath; originalmente ele encimaria o *motto* adicional *Den toten Helden der Revolution* (Aos heróis mortos na revolução). Nas palavras de Katherine Howe, ao comentar a obra e seu título original em alemão, *Denkmal der Revolutionsoffer* (Monumento às vítimas da revolução), "essas 'vítimas' eram tanto concretas como abstratas, pois o monumento atestava o heroísmo não apenas de Liebknecht e Luxemburgo, mas dos vários revolucionários enterrados no cemitério<sup>4</sup>". O anonimato dos tijolos era a força da história das massas enfrentado a exaltação individual dos monumentos religiosos e nobiliárquicos. Na frente, uma grande estrela metálica emoldurando a foice e o martelo teve uma execução prosaica, dada a recusa da firma

<sup>2</sup> SCHULZE, Franz, WINDHORST, Edward. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Barcelona: Reverte, 2017 (edição digital Kindle).

<sup>3</sup> Id. Ibid.

<sup>4</sup> HOWE, Katherine. Monument to the November Revolution. In: *Mies in Berlin*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2001: 218

Krupp de fundi-la<sup>5</sup>. Sua imponência era incomum: recusados os materiais nobres, a nudez dos tijolos evocava o sentido coletivo de construção com sua rítmica serial. Era igualmente uma imagem abstrata do labor na sociedade moderna (diríamos, *literalmente*, sua construção), naquilo em que seu cuidado técnico e totalidade das partes conferem dignidade a materiais ordinários: à massa arquitetônica converge a coesão social das forças revolucionárias, ali se simbolizando reciprocamente -, em oposição àquilo tido como a contrafação do decorativismo e da exuberância (herdeiros de uma cultura aristocrática), bem como da individuação da estatuária convencional. O mesmo vale para a universalidade de sua geometria austera, antagônica às metáforas de classe desde sempre figuradas e ainda renitentes no projeto originalmente imaginado por Peick e Fuchs. Mies, descreveria retrospectivamente seu partido no projeto:

Eu o construí na forma quadrada. Eu queria que a clareza e a verdade somassem forças contra a neblina que descera e matava todas as esperanças - as esperanças que nós justamente percebíamos à época, de uma República Alemã durável<sup>6</sup>.

Assim como a obra de Gropius, o monumento de Mies é a torção de seus congêneres, na sua integração ao espaço - a relação cívica com que deslocava o espectador da posição de subserviência - graças ao assentamento do bloco no chão,

expandindo-se "auraticamente" rumo ao entorno ajardinado do cemitério por uma base que também funcionaria como escada. Nisso, ele prosseguia a pesquisa do arquiteto desde seus projetos iniciais, na qual o jardim e a casa são tratados em co-extensão.

Por outro lado, à parte a pouca disposição de Mies para a cultura teórica acadêmica e sua insistência na época para o elementarismo auto-evidente dos materiais, o conjunto dos tijolos - em que as marcas não deixariam de conferir a cada um também sua singularidade "pictórica" - possuía uma decidida tectônica, ou para esclarecer o termo, a expressividade inerente dos materiais que os transcende da mera funcionalidade. Os tijolos lascados, ao remeter aos muros cravejados de balas, retiram a matéria de vestígios idealistas ou da neutralidade inerte; suas respectivas "particularidades" redefinem um fiel entre a memória de cada indivíduo executado e sua permanência enquanto parte de uma coletividade. À reverência, sobrevive a *presença* (*ich war, ich bin, ich werde sein*); presença daqueles que o ocupam nas cerimônias, como testemunhado nas fotos de época, com oficiais e partidários dispostos em várias de suas partes. A diferença marcante do *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo* está na sua espacialidade pública, que substitui a reverência pela consciência cívica, a reflexão imperiosa e ativa (pressuposta pela própria palavra alemã para monumento - *Denkmal* - que traz em sua raiz o verbo *denken* [pensar]).

<sup>5</sup> Para conseguir a fundição da foice, do marte e da estrela, Mies desmembrou-as em partes, reunindo-as apenas na conclusão do monumento.

<sup>6</sup> Entrevista à Lisa Dechêne, *Deutsche Volkszeitung*, 05 setembro de 1969. Citado por COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Londres: E & FN Spon, 1996: 42

Tendo sua divulgação na época pela imprensa política (há duas ocorrências a seu respeito no jornal *Die Röte Fahne*, órgão oficial do Partido Comunista Alemão), suas imagens também chegam ao mundo da arte, como se testemunha na reprodução de sua fachada frontal na revista *Kunst und Künstler*, de 1927. O destino subsequente do monumento seria o vandalismo nazista. Antes do *Putzsch*, ele já é alvo de progressivas depredações e em 1935 é definitivamente arrasado. Imagens da obra só voltam a circular após a II Guerra, ganhando seu primeiro destaque na monografia de Johnson. E o quê Johnson diria a seu respeito? Por mais que haja pertinência em suas observações, elas guardam não só um quê de insólito, mas ratificam enviezadamente tanto as categorias plásticas autenticadas anos antes pelo MoMA como traços do Estilo Internacional (na verdade, o Monumento é o oposto a elas - o que pode ter contribuído, dentre outros fatores para sua pouca atenção<sup>7</sup>) quanto o decidido e ranco-roso anti-funcionalismo (isto é, ojeriza a *Neue Sachlichkeit*) do meio intelectual ligado ao museu. Citemos a passagem de Johnson:

Em 1925-1926 [Mies] construiu três casas e um monumento de tijolos, material que aprendeu a apreciar na Holanda [por conta da obra de Berlage]. Era o único arquiteto de seu tempo que empregava o tijolo. Seus contemporâneos, contudo, sob a influência da estética

das máquinas, se negavam a utilizá-lo por suas conotações artesanais, textura rugosa e sugestão de uma massa, mais do que uma superfície. Mies, com seu enfoque "Berlagiano", usou o tijolo como material estrutural que não precisa ser ocultado. Agradava-lhe o ritmo regular que se consegue com a repetição de um módulo, e aproveitou a artesanaria implícita em sua colocação e união. Sua admiração levou-o a tomar medidas extraordinárias. Para assegurar a regularidade da junta nos cantos e aberturas, calculou todas as larguras dos tijolos e, por vezes, chegou a separar os tijolos miúdos superdimensionados, dos cozidos - mais curtos - empregando os largos em um sentido e os curtos no outro. Também há refinamentos característicos, tais como o tijolo púrpuro clinquer do *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo* e sua junção exata do tijolo holandês importado para a casa Wolf [...] O monumento lembra uma composição do De Stijl, ainda que suas formas retangulares sobrepostas não se penetrem e sugiram mais massas do que planos<sup>8</sup>.

Diríamos que a história deste parágrafo - isto é, a visão de história que ele contém e retransmite, bem como a história de sua escrita - remontaria a 1932, ocasião da célebre mostra inaugural de arquitetura no MoMA, *Modern Architects, International Exhibition* (da qual Johnson participa

<sup>7</sup> A teoria do Estilo Internacional caracteriza-se, segundo seus autores (Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson) por: (1) substituição da sensação de massa pela de volume (atualização da polaridade linear x pictórico, de Heinrich Wölfflin); substituição da simetria axial pela regularidade assimétrica das partes;

abolição do ornamento pelo detalhamento. Cf HITCHCOCK, H.-R. E JOHNSON, P. *The International Style*. Nova York: W.W.Norton, 1932.

<sup>8</sup> JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1947: 35. O parágrafo seguiu inalterado nas reedições posteriores do catálogo.

como organizador junto com o historiador de arquitetura Henry-Russell Hitchcock e Alfred Barr, curador da instituição) que firmou o conceito de "Estilo Internacional". Ali está contida a conversão e reconfiguração da agenda política das vanguardas na *equação modernidade = conjunto significativa de formas*, ou, em outras palavras, o estilo em pessoa. Fato é que o "estilo", transformando em epifenômeno apolítico da forma paulatinamente transforma-se na apoteose da *Pax Americana*<sup>9</sup>. Para não perdermos o fio de nosso problema, o *Monumento a Liebknecht e Luxemburgo* se torna, vitimado inclusive por seu infortúnio de sobreviver apenas como imagem, num objeto *absolutamente visual*; resta-lhe apenas o destino da opticalidade pura e da circunscrição a *conquista do estilo individual* de Mies: prova-o indiretamente o fato de que sua base, antes integradora espacial do monumento com a área circundante, é convertida a um pódio schinkeliano que valorize um ponto de vista privilegiado e distanciado. A esse respeito, que se pese por analogia a observação de Johnson quando compara anos depois o Pavilhão de Barcelona com a Hofgärtnerlei de Schinkel:

A composição era impossível em qualquer outro período da história da arquitetura - a criação do espaço emocional, por tais meios casuais e ecléticos [Johnson

refere-se ao projeto de Schinkel e sua disposição volumétrica no espaço]. Quando Mies projeta o Pavilhão de Barcelona, ele não precisava estar consciente dessa Hofgärtnerlei com seu semi-encerramento romântico do espaço, mas, no entanto, em seu subconsciente seguramente estava o sentimento do espaço exterior encerrado com muros baixos com seus vários modos assimétricos [...] [No Pavilhão de Barcelona] a composição da planta é um cubismo Pós-Mondrian, mas o pódio, o espaço, é schinkelesco<sup>10</sup>.

Sendo um fantasma peculiar, que guarda consigo sua condição *unheimlich*, "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar<sup>11</sup>", tal como descrita por Freud, ao desencavar contra o formalismo rotineiro a parcela problemática e então reprimida do périplo da arquitetura moderna, não é apenas a tectônica do monumento que desconcerta, mas outros senões: alheia à dinâmica formalista (que privilegiara, seja na arquitetura, seja nas artes um princípio de especificidade dos meios e disciplinas), a obra não encontra seu lugar nesse esquema. A legenda "escultura", exemplificada desde a reprodução em *Kunst und Künstler*, que não raro o acompanhava faz dele um ponto fora da curva tanto das artes (uma arquitetura que é escultura), quanto, vice-versa, da arquitetura.

<sup>9</sup> Independente disso, o parágrafo de Johnson reverberaria por muito tempo, bastando compará-lo com os comentários três a quatro décadas depois de autores como Kenneth Frampton e William Curtis nas - mais uma vez - modestas linhas reservadas a esta realização de Mies.

<sup>10</sup> JOHNSON, Philip. *Schinkel and Mies*. Palestra, Berlim, 13 de março de 1961. Publicada em alemão em *Schriftenreihe des Architekten- und Ingenieurs- Vereins*

*zu Berlin*, XIII: 24. Publicada em inglês em *Program - Columbia University School of Architecture* (Primavera, 1962) e posteriormente em JOHNSON, Philip: *Writings*. Nova York: Oxford University Press, 1979: 177.

<sup>11</sup> FREUD, S. O inquietante (1919). In: *História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 332.



Tampouco contribui sua rugosidade, que, como o próprio Johnson admite em seu parágrafo (ela é relacionada às técnicas antigas de alvenaria), causa estranheza frente a predominância das superfícies lisas do concreto armado e dos panos de vidro preferidas pelo Estilo Internacional. E, não obstante sua forma abstrata - até então incomum para um monumento - sua função simbólica, somada ao "cubismo" dos *motti* e a estrela com a foice e o martelo, aderiam-lhe uma *literatura*, um caráter narrativo desacreditado pelos manifestos modernos e seus historiadores acólitos (de certo modo, opinião referendada pelos biógrafos de Mies<sup>12</sup>). Resta então, mediante o ardil de uma dissimulada "isenção crítica", convertê-lo a continuidade de uma tradição, demonstrando que seu sentido está condicionado a uma longa história, agregada ao elogio, cabível e convincente, de sua proeza plástica, técnica e construtiva. A matéria e a técnica são bergsonianas. O senso de volumetria schinkeliano. Tudo *pertence a uma tradição*. E a história... bem, trata-se de uma *história pós-vanguardas*; melhor dito, de uma escrita do imediato pós-guerra, que, no âmbito de revisão crítica e, mesmo que não integralmente consumada, intensifica paulatinamente uma separação (por razões de especialização técnica disciplinar) entre as histórias da arte e da arquitetura, dissolvendo, portanto, o caráter radical de totalidade das artes dos vinte anos do Entre-Guerras enquanto programa de transformações sociais. Tudo se resume a uma taxionomia das formas.

<sup>12</sup> "Em comparação com esses volumes estoicos, a estrela simbólica com a foice e o martelo é quase de uma literalidade supérflua". SCHULZE, Franz, WINDHORST, Edward. Op. Cit.

O segundo caso a tratar é na verdade um anti-evento: a deliberada omissão da obra na monografia subsequente dedicada a Mies, de Ludwig Hilberseimer<sup>13</sup>, seu colaborador na Bauhaus. Hilberseimer, outrora radical pensador e arquiteto funcionalista, também aposta na historicização de Mies, mas essa que, por um lado, mira o longe (o Parthenon, por exemplo) e deixa escapar o próximo (muito próximo), ao mesmo tempo em que inverte o foco em relação a ele, pois, diferente do schinkelianismo valorizado por Johnson, Hilberseimer consolida a americanização do arquiteto, naquilo que sua monografia direciona sua obra para a realização plena no Novo Mundo. Ela corrobora a classicidade transitória de Mies na sua calculada cronologia de saltos. Escrito para uma audiência americana, ele confirma de forma extravagante a máxima de Panofsky da existência de uma abordagem que substituiu distanciamento temporal por distanciamento geográfico, mas ao preço de uma adequação e compromisso com esse novo meio.

Não seria de se estranhar tal atitude, para além do que seria um partido estético. Queira-se ou não, Mies tinha *um passado*: tido por Hannes Meyer, um de seus rivais, como um arquiteto burguês, ele não obstante, filiou-se em 12 de janeiro de 1926, época do projeto do monumento, a *Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands* (Sociedade de

<sup>13</sup> HILBERSEIMER, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1956.

Amigos da Novas Rússia)<sup>14</sup>. Paralelo a isso, estabeleceu uma colaboração sólida com El Lissitzky e o escritor Ilya Ehrenburg - ambos divulgadores no ocidente do construtivismo russo - na revista *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*. Nesses mesmos anos sua aproximação com frentes progressistas de diversos matizes resultou no convívio com o *Arbeitsrat für Kunst* (Soviete ou Conselho de trabalhadores para a arte) - associação esquerdista de artistas, arquitetos e intelectuais - e da *Deutsche Werkbund*, também comprometida com a reforma social do trabalho artesanal e industrial na Alemanha desde sua fundação em 1907. Mies, nesse sentido, não difere de outros colegas de época como Gropius e Le Corbusier, (que se pense tanto no projeto de Le Corbusier para o *Centrosoyus* quanto a participação dele, de Gropius e outros no concurso para a construção do Palácio dos Sovietes). Somar-se-iam a isso, em sua trajetória profissional alemã as oscilações um tanto ambiciosas e um quê oportunistas entre seu projeto de "juventude" para o *Monumento à Bismark* (1910) e a desconfortável indulgência nos projetos do *Reichsbank* (1933) e do *Pavilhão da Alemanha* para a Exposição Internacional em Bruxelas (1934). Fato é que Mies, assim como Gropius, foi vigiado pelo FBI durante seus primeiros anos no Novo Mundo. Progressivamente, o arquiteto amealhou um posto acadêmico em Chicago e retomou sua costumeira relação com uma clientela aquinhoadada, ampliando inclusive suas encomendas com grupos empresariais, em uma substituição aparentemente sem sinais traumáticos

<sup>14</sup>Segundo seus biógrafos Franz Schulze e Edward Windhorst esse ato fora provavelmente relacionado com seu amigo Eduard Fuchs, historiador da arte, colecionador e destacado membro do Partido Comunista Alemão.

de seus antigos compromissos - quiçá momentosos - com projetos de habitação social (*Afrikanische Strasse*) ou experimentos similares (*Weissenhof-siedlungen*).

Como avaliar, portanto, o cenário no qual transcorre o silenciamento de nosso objeto? Não se deve desconsiderar o quanto o laconismo apolítico de Mies se amplificou nos Estados Unidos, observável em seus depoimentos retrospectivos. Coincide com isso no país uma progressiva contenção da base crítica social da arte no Pós-Guerra (o que chamaríamos de uma História Social da Arte), efeito da mudança de centro de Paris para Nova York, cujo penhor é a predominante historicização dos objetos enquanto longa cadeia tautológica. Se recuarmos um pouco mais, o grupo intelectual que recebe no país Mies, Gropius e Hilberseimer (para não gastarmos muita tinta no caso mais complicado de Philip Johnson e seu flerte com o nazismo) já demonstrara considerável indiferença às plataformas progressistas em jogo na República de Weimar. Sob tais circunstâncias a recepção americana de Mies e da Bauhaus, deixa entrever o lugar teórico destinado ao monumento (sobretudo quando lembramos que nos anos do *New Deal* há uma contumaz arte socialmente engajada anterior a Escola de Nova York - ainda que marcante para a conformação da última), conforme anota Margret Kentgens-Craig em seu livro *Bauhaus and America: first contacts, 1919-1936*:

[...] "as implicações revolucionárias dos experimentos da Bauhaus" [a autora refere-se ao termo cunhado pelo crítico Peter Gay] foram amplamente ignoradas na recepção inicial da Bauhaus nos Estados Unidos [...]. Na formulação do Estilo Internacional, incluindo as obras de Gropius e Mies, e em sua definição como um passo a frente na evolução histórica da arquitetura, pareceu ter sido efetivo ignorar a inextrincabilidade da Bauhaus dos movimentos de reforma europeus ao intento pedagógico de criar um "novo ser humano" [...]. A eliminação de um compromisso com uma visão de mundo como pré-condição para a formulação do Estilo Internacional se redefiniram fundamentalmente da forma da máquina, da teoria e da função da arte da Bauhaus [...]. As pré-condições políticas, econômicas e sociais para um programa baseado numa visão de mundo como aquela desenvolvida pela Bauhaus nunca existiram - ou apenas fragmentariamente - nos Estados Unidos. Além disso, essas questões eram extremamente difíceis de aceitar, dados as concepções culturais diferentes características dos dois países. Assim, a nova arquitetura não era vista na sociedade americana como na Alemanha, como uma manifestação antecipatória de uma nova ordem social<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> KENTGENS-CRAIG, Margret. *Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Cambridge: MIT Press, 1999: 204; 206.

Sob tais circunstâncias, a recorrente equação Mies / Schinckel persistentemente assinalada, prioriza aos elementos de crise o essencialismo transistórico. Não se trata de cancelar a sabida admiração de Mies por seu ídolo oitocentista, e sim de notar o quanto ela *substitui* o radicalismo dos anos 1920. Assim sendo, por mais que a aclimação dos emigrados se mostre bem-sucedida em sua acomodação profissional, convém ponderar que o livro de Hilberseimer vem a público em um campo delicado para a intelectualidade: lançado no auge do macartismo (mesmo contexto em que Nova York se apodera em definitivo da arte e da arquitetura modernas) não é difícil presumir o quão inadequado para esses dois expatriados seria devolver qualquer protagonismo a uma obra potencialmente polêmica. Isso, somado a impossibilidade de se restaurar uma tectônica perdida, seguramente contribuiu para a recusa de todas as propostas de sua reconstrução. Para a historiografia, influenciada pela cativante prosa de Johnson, torna-se eficaz circunscrevê-la ora na passagem de uma fase primeira rumo a maturidade ou diluí-la na simultaneidade de pesquisas formais de especulações (Projeto para Casa de Campo) e realizações (Casa Wolf). O formalismo fincou uma divisa que, voluntariamente ou não, acabou por retransmitir-se inercialmente. Na monografia de Max Bill (1955) a parcimônia se faz sentir: um punhado de linhas que começariam desafiadores "o monumento aos socialistas [...] combatentes pela liberdade e assassinado pela reação"<sup>16</sup> para logo emendar uma versão do argumento

<sup>16</sup> BILL, Max. *Ludwig Mies van der Rohe*. Milão: Il Balcone, 1955: 20.

johnsonianos. Sintoma análogo se detecta nas ciclópicas histórias do imediato Pós-Guerra (Zevi, Giedion, Benevolo, Hitchcock), nas quais o monumento é ignorado ou um tido *perifericamente*, por tratar-se de uma construção mais simbólica do que funcional. Que se tome aquela versão que pareceria a mais generosa com o monumento, de Zevi, que novamente com uma ou outra variação, retransmite o mesmo argumento de Johnson:

Em um primeiro olhar se individualizam as influências de Berlage [...] e suspeita-se de veleidades expressionistas ou neoplásticas [...] [F]alta esta obra para ser expressionista aquele mínimo de simbolismo conteudístico que um Gropius trazia no braço levantado de seu monumento [...]; aqui tudo é abstração figurativa, decantada de qualquer resíduo psicológico<sup>17</sup>.

Werner Blaser, antigo aluno e colaborador apenas o cita na cronologia de seu livro<sup>18</sup>. Mesmo um historiador comunista como Argan tratou-o com complacência. John Willett, em um estudo sobre arte e política na República de Weimar, restringe-se a dizer que "Mies construiu um notável monumento de tijolos aos líderes revolucionários [...], no entanto, mais influente para os arquitetos foi seu pavilhão para a exposição internacional de Barcelona<sup>19</sup>". A reincidente dis-

crição reflete o processo da inicial *recuperação* do Monumento enquanto sua *reinscrição* para o da posterior abordagem do retorno de sua latência original, reabrindo a cicatriz modernista, exemplificada em uma segunda crítica *pós-moderna* por Jean-Louis Cohen e Detlef Mertins, e que tem dentre os seus episódios-chave a retrospectiva dedicada aos anos berlinenses do arquiteto realizada no MoMA, encerrada, por inusitada ironia, no fatídico 11 de setembro de 2001. Uma inquietante - *unheimlich* - restituição histórica ao direito de cidadania pleno do monumento no dia em que dois grandes ícones da modernidade - o arranha-céus e o avião - se aniquilavam.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGDOLL, B. *Mies in Berlin*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2001.
- COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1956.
- JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1947.
- JOHNSON, Philip. *Writings*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

<sup>17</sup> ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1953 (segunda edição): 142-3..

<sup>18</sup> BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Nova York: Praeger, 1965 (edição brasileira: São Paulo: Martins Fontes, 1994).

<sup>19</sup> WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period: the New Sobriety, 1917-1933*. Nova York: Pantheon Books, 1978 (valem-nos da reimpressão - Nova York: Da Capo, 129).



KENTGENS-CRAIG, Margret. *Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Cambridge: MIT Press, 1999.

MERTINS, Detlef. *Mies*. Londres: Phaidon, 2014.

MUSEUM LICHTENBERG. *Das Revolutionsdenkmal von Ludwig Mies van der Rohe*. Berlim: O museu, 2013.

SCHULZE, Franz , WINDHORST, Edward. *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverte, 2017 (edição digital Kindle).

WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period: the New Sobriety, 1917-1933*. Nova York: Da Capo.



# Arquitectura y Política: Articulación y Cambio del Ideal de Arquitectura Moderna en España después y antes de la Guerra Civil (1931-1958)

## RESUMEN

La arquitectura durante la Segunda República tuvo un significado especial en la adopción del lenguaje de la arquitectura moderna en España. Asistimos así a una serie de circunstancias vinculadas con ese hecho que se verán radicalmente alteradas tras la Guerra Civil y unos nuevos parámetros de relación entre arquitectura y política. A partir de los años 50 asistiremos, empero, a un retorno al lenguaje moderno interrumpido por la Guerra Civil y el posterior periodo autárquico que puede explicarse desde un nuevo ideal político aperturista y por tanto desde la adaptabilidad del franquismo a la hora de manifestarse en propuestas arquitectónicas cercanas a sus referentes contemporáneos.

## ABSTRACT

*Architecture in 2nd Republic period had a special meaning in relationship with modern architecture language in Spain. We can see a number of circumstances related with that relationship. That circumstances will be radically changed after Civil War and new parameters in architecture-politics relationship. After 1950 there will be a return to modern architecture that can be explained from a new political opening and the adaptation of Franco's regime related with new architectural proposals close to contemporary Europe examples.*

**Luis Javier Cuesta Hernandez**

Profesor Titular, Director del Departamento de Arte. Universidad Iberoamericana, México.

Esta ponencia reflexiona sobre la política y su relación con el desarrollo de la arquitectura moderna en España en dos fases claramente diferenciadas, separadas por el paréntesis que supuso la Guerra Civil y la Autarquía <sup>1</sup>. Los arquitectos españoles se posicionaron de distintas maneras frente a los contextos políticos en la sucesión 2ª República-Guerra Civil-franquismo cuando por razones de tipo ideológico se frenaron los rumbos de la modernidad que habían brotado pocos años antes <sup>2</sup>. Intentaremos demostrar esto a lo largo del texto, pero es evidente que un rápido vistazo a la suerte de importantes arquitectos nos demuestra la estrechísima imbricación de la arquitectura moderna frente a los conflictos políticos y sociales.

Así por ejemplo, arquitectos connotados como Aizpurúa fueron fusilado por fuerzas republicanas, en tanto que Torres Clavé, por ejemplo, acabó muerto por bombas nacionales. Tras la *Depuración político-social de arquitectos* (Orden de 24 de febrero de 1940/BOE de 28 de febrero) fueron inhabilitados temporalmente o a perpetuidad nada menos que Lacasa, Sanchez Arcas, Sert, Bergamín, Domínguez, Arniches, Eced, García Mercadal, Zuazo, todos ellos profesionales de gran talla. Y finalmente, la larguísima lista de arquitectos exiliados nos ratificaría este primer punto sobre el que estamos reflexionando [A saber: Bergamín, Capdevila, Bahamonte, Iñiguez, Amós, Fernández Salvador, Ortiz, Yarnoz (Venezuela); Bonet (Argentina);

Domínguez (Cuba); Lacasa (Rusia); Sert (USA), Zuazo (Francia, luego Canarias); Escorsa, Pradal, Giner de los Rios (Francia); De la Mora, Rodríguez Ordaz, Tejero (Colombia); Rodríguez Arias, Zavala (Chile); Auñón, Azorín, Bertrán de Quintana, Benlliure, Bilbao, Blanch, Botella, Candela, Caridad, Coll, Detrell, Fernández Balbuena, Gay, Jara, Marco, Martí, Ramonet, Rivaud, Robles, Sáenz de la Calzada, Segarra (México)] <sup>3</sup>

La arquitectura y los arquitectos buscaron (o no, dependiendo de los momentos), cambios estructurales en la sociedad española y las opciones estéticas resultaron (para bien o para mal), tener un poderoso contenido político. Problemas como el enfrentamiento o la utilización del concepto de “pasado artístico” generaron diferentes nociones artísticas. Y de igual forma, el intercambio cultural con la modernidad contemporánea resultó en afirmaciones de transformación o en mantenimiento de opciones políticas establecidas.

<sup>1</sup> “Los años santos compostelanos y la recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega (1948-1965)” Antonio S. Río Vázquez en *QUINTANA* N°14 2015. ISSN 1579-7414. pp. 215-227, p. 215.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> URRUTIA: 1997, p. 28. BOHIGAS: 1970, p. 114

## LA TEMPRANA MUERTE DEL MOVIMIENTO MODERNO EN ESPAÑA: LA ARQUITECTURA FRANQUISTA EN LA POSGUERRA <sup>4</sup>

Cuando Juan de Zavala caracterizaba en 1954 el Ministerio del Aire de Madrid <sup>5</sup> como

símbolo de un gran sector de la vida política española, [que] halla su correspondencia en la arquitectura y las formas de aquel monasterio (...) Orientan y presiden muchas de las más importantes y mejor proyectadas edificaciones que últimamente se han hecho

Sin duda retrataba a las claras la correlación España Imperial del siglo XVI - España franquista- arquitectura historicista/revisionista y, por ende, explicaba el sistemático acoso al que la arquitectura moderna había sido sometida desde el final de la Guerra Civil en 1939.

Como se ha dicho en muchas ocasiones, había mucho que reconstruir tras el final de la guerra, y las posibilidades de hacerlo eran escasas (nos referiremos inmediatamente al uso programático-ideológico de las ruinas). No sólo las filas diezmadas de los arquitectos constituían un problema, sino que además los problemas materiales eran acuciantes (la

ausencia de producción de metales y concreto era casi absoluta).

Pero considero que achacar sólo a esas circunstancias edificios como los gobiernos civiles que surgieron con rapidez por todas las provincias españolas, o el propio Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto, que cual nuevo Alcázar inauguraba la forma que el régimen franquista tenía de concebir su capital, constituiría una absoluta ironía histórica, dado el gigantismo de esas construcciones.

Gutiérrez Soto fue siempre un ferviente partidario de una arquitectura española basada en la tradición y llegó incluso a tildar la arquitectura moderna de apátrida. Baldellou nos traza de manera magistral su retrato:

arquitecto seguidor de modas con habilidad suficiente para superar las etapas sin quedar marcado por ellas. Si embargo, si analizamos más fondo ciertos rasgos de su producción, observaremos que, el último término, Gutiérrez Soto era un arquitecto esencialmente ecléctico, con una marcada tendencia a la ambigüedad formal de un gusto decadente por el ornato <sup>6</sup>

Sin duda la mejor definición de un estamento arquitectónico acomodaticio con la ideología del régimen franquista.

<sup>4</sup> Sobre la arquitectura durante el franquismo la bibliografía es amplísima y la velocidad a la que surge hace difícil la actualización absoluta. En cualquier caso, son indispensables Sambricio Rivera-Echegaray, 2002 y 2004. Y también los textos sobre arquitectura española contemporánea incluidos en Capitel, 2008.

<sup>5</sup> Construido en la zona de Moncloa en Madrid, y por extensión, las construcciones que estaban definiendo la famosa Cornisa Imperial del Manzanares, proyecto

paradigmático de la arquitectura del franquismo. ZAVALA, 1954, p. 121. Probablemente, este texto de Zavala constituye uno de los peores panfletos en pro de la arquitectura franquista.

<sup>6</sup> BALDELLOU, 1977.



Tal y como menciona Valeriano Bozal<sup>7</sup>, las consideraciones ideológicas jugarán un papel fundamental a la hora de explicar esos programas constructivos. La estrecha identificación de la arquitectura moderna, como el resto de las manifestaciones artísticas de vanguardia, con la Segunda República; o la imagen que el régimen franquista tenía de sí mismo e intentaba proyectar, son, sin duda algunas de esas consideraciones.

La influencia de los regímenes políticos afines en esa época en Europa (el *Heimatstil* de Albert Speer – cuyo vehículo de transmisión fue probablemente la celebración de la Exposición en Madrid *La nueva arquitectura alemana*, en 1942-, o los proyectos de Marcello Piacentini en la Roma fascista – conocidos a través del número monográfico *La Roma del futuro*, de la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 8, 1941), o el deseo de la recuperación de viejas glorias hispánicas puede explicar este repentino *revival* que, desde luego, hacía presagiar un futuro cercano muy negro al movimiento moderno.

A estos “inflamados espíritus nacionales” de la posguerra, se les hacía sencilla la indagación sobre un “estilo propio”. Veánse si no, las declaraciones de Luis Gutiérrez Soto:

Durante los tres años de duración de nuestro Movimiento Nacional, este sentimiento nacionalista fue incrementándose, hasta culminar en la más bella

exaltación de nuestros sentimientos históricos y tradicionales. En la guerra volvimos a conocer nuevamente España, en sus campos de batalla, en el andar de sus caminos, en el dramatismo y belleza de sus pueblos y de sus iglesias castellanas, y sentimos más que nunca todo el peso y la gloria de una tradición y una historia que, por desgracia casi habíamos olvidado. Lógicamente al final de nuestra guerra a la hora de la reconstrucción este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda otra consideración; dos tendencias marcan este periodo, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y Villanueva, y en el Escorial como precursor de una sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación (...) porque a fuerza de ser sinceros, sentimos como un poder obsesionante de hacer una arquitectura “asi” a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos (...) consideraron falsa y apátrida<sup>8</sup>

La Junta de Reconstrucción, creada al finalizar la guerra, atribuía a Madrid la misión de denotar la idea de capitalidad nacional y la del imperio, ideas que asomarán,

<sup>7</sup> BOZAL, 1976, p. 66.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ ALBA, 1972, p. 126.

también, en los discursos pronunciados en la I Asamblea de Arquitectura, celebrada en Madrid en Junio de 1939 <sup>9</sup>. También la legislación de la época nos permite, sin embozo, seguir las líneas ideológicas de esta arquitectura. Así, por Decreto gubernamental publicado en el B.O.E. de 1 de abril de 1940 se dispone que:

se alcen Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra de Guadarrama (El Escorial), conocida por Cuelgamuros, para perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada

Se trata sin duda, el edificio más representativo de este momento, el complejo del *Valle de los Caídos* (1942-59, Valle de Cuelgamuros, San Lorenzo de El Escorial, Madrid), la obra más fuertemente impregnada de este ambiente inflamado de asunción de un espíritu triunfante, construida porque

La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en

villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos<sup>10</sup>

Fue el Valle de los Caídos una construcción favorecida personal y especialmente por Franco, quien se la asignó a su Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza. La cueva ya se comienza a perforar en 1942, y el concurso para la cruz se falla al año siguiente. Cuando Muguruza cae enfermo en 1949, la obra pasará a Diego Méndez, quien la finalizará en 1959 (mil ciento cincuenta y nueve millones de pesetas de la época). Se trataba, sin duda, como ha comentado Urrutia, del *reflejo de una pasión por una idea [¿ideología?] hecha para prevalecer*<sup>11</sup>.

A esta de-construcción claramente ideologizada a la que fue sometida el movimiento moderno en la España de la posguerra, habría que añadir sin duda la utilización de la ruina y la reconstrucción de las regiones devastadas como propaganda política.

Más de ciento noventa ciudades y pueblos se declaraban como “semidestruidas” en 1939, lo que hacía evidente la necesidad de la reconstrucción de una España destrozada durante la guerra. En ese momento se creará la Dirección General de Regiones Devastadas en 1939, que contará con su órgano oficial, la Revista *Reconstrucción* cuyo primer número aparecerá en 1940. Hasta aquí, todo razonable pero es que estos antecedentes se unirán con una

<sup>9</sup> Otros edificios madrileños que se insertan en ese discurso visual, que será conocido como la Cornisa Imperial del Manzanares serán el Arco de Triunfo de Moncloa [FOTO 5], o el Museo de América (*El proyecto (...) dará a la construcción una fisonomía especial de acuerdo con las construcciones españolas y americanas*

*del siglo de Oro*”, palabras de Luis Moya en la inauguración del Museo de América en 1954).

<sup>10</sup> B.O.E. de 1 de abril de 1940.

<sup>11</sup> URRUTIA, 1997, p. 243.

impúdica utilización política de edificios representativos de hechos heroicos asociados al Alzamiento Nacional, que serán exaltados bien mediante su reconstrucción, bien mediante su conservación en estado de ruina como *memento*.<sup>12</sup>

El Alcázar de Toledo<sup>13</sup>, el Santuario de la Virgen de la Cabeza, la madrileña Ciudad Universitaria, Belchite o Brunete, habían sido escenarios de la Gloriosa Cruzada Nacional, en la que se desarrollaron episodios bélicos de particular resonancia para la construcción del imaginario heroico del bando vencedor. Tanto los escolares que tuvieron que visitar esos lugares como los libros de texto (e incluso, los comics de la época) pueden dar testimonio del papel de esas arquitecturas en la construcción del imaginario popular.

### EL MOVIMIENTO MODERNO REAPARECE CON LA APERTURA Y EL FINAL DE LA AUTARQUÍA DE LOS AÑOS CINCUENTA

Tradicionalmente, se ha venido asumiendo que en los cincuenta, con el abandono de la política autárquica del regimen franquista y la apertura internacional, España se

reincorporó a la modernidad. Hay que tener prudencia al menos en el caso de la arquitectura con estas afirmaciones ya que no es menos cierto que esta severa interrupción ideologizada de al menos un decenio, presentaba en ese momento señales de no haber terminado todavía, como pone de manifiesto claramente el edificio de Sindicatos de Madrid.<sup>14</sup>

En cualquier caso, fue rapidísimo el hecho de que algunas iniciativas hicieran cristalizar la, en palabras de Emilio Giménez, segunda modernidad de la arquitectura española de los cincuenta<sup>15</sup>. Destaco solo dos hechos:

1. La creación del grupo de arquitectos R (integrado por Oriol Bohigas y Jose Antonio Coderch entre otros) fundado en 1951 en clara imitación de lo que había ocurrido con el más famoso grupo de ruptura del arte español de la época, el barcelonés *Dau al set* (1948)
2. La construcción de obras como el Gobierno Civil de Tarragona, del arquitecto De la Sota (1956-63)<sup>16</sup>, quizá primera aceptación del gobierno, aún reticente, de la arquitectura moderna en entornos

<sup>12</sup> Interesantísimo, al respecto, el artículo de López Díaz, 2003.

<sup>13</sup> El Alcázar de Toledo se convirtió en el recuerdo permanente de su asedio a la guarnición nacionalista que se encontraba sitiada por las milicias republicanas. La resistencia de la guarnición se convirtió en el gran símbolo del heroísmo nacionalista. A lo largo de la guerra, y mas tarde, durante muchos años, se aceptó la historia en la versión difundida por los simpatizantes de la causa nacionalista que afirmaba que el 23 de julio, el jefe de las milicias republicanas había llamado por teléfono al coronel Moscardó, comandante de la plaza para decirle que, si no se rendía, su hijo sería ejecutado. Casi con toda seguridad la historia es apócrifa, ya que parece que el hijo de Moscardó murió el 23 de agosto (un mes más tarde) ejecutado junto a otros presos como represalia por un bombardeo nacionalista.

Además la leyenda propagada por los nacionales presenta una sospechosa semejanza con la leyenda de Guzmán el Bueno, que sacrificó valerosamente la vida de su hijo durante el sitio de Tarifa por los árabes, en el siglo XIII

<sup>14</sup> Increíblemente defendido por algunos como paradigma de modernidad (*Racionalismo de gran severidad y pureza (...) líneas muy geométricas y cúbicas (...) desornamentado*), evidentemente, al menos para mí, prolongaba en el tiempo el planteamiento ideológico colosal de obras de los cuarenta como los Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo. PRECKLER, 2003 p. 581

<sup>15</sup> GIMÉNEZ, 2004, p. 227.

<sup>16</sup> VV.AA. 1997.

gubernamentales (masas cúbicas, rupturas y perforaciones no jerárquicas y asimétricas, recuerdos del neoplasticismo holandés y del constructivismo abstracto, pero también lejanos resabios de Loos, definen esta obra que nos permite ya hablar de una auténtica ruptura).

Esa “segunda” modernidad en las palabras de Giménez, constituía sin duda una clara muestra de una conciencia de interrupción, pero lo que sin duda llama la atención, fue la rapidez con que asistimos en los cincuenta a esa aceptación de una concepción moderna de la arquitectura española. ¿A que se debía esa rapidez? ¿Que había pasado antes de la guerra con la recepción del movimiento moderno?

### IDEOLOGIA Y 1ª RECEPCION DE LA ARQUITECTURA MODERNA: LA SEGUNDA REPUBLICA

Es indudable que durante la Segunda República (1931-1939) <sup>17</sup> se habían alcanzado hitos importantes en la

recepción tanto de los ideales como de los usos de lo que se ha dado en denominar “movimiento moderno” con opiniones en ese sentido de arquitectos tan connotados como Secundino Zuazo. Esta opinión de Zuazo<sup>18</sup>, que para muchos fue el gran configurador del urbanismo moderno de la ciudad de Madrid (en buena parte bajo la protección de Indalecio Prieto en el Ministerio de Obras Públicas en plena Segunda República -1931-1933-), se explicaba, como razón fundamental, me parece, por la aceptación de un credo político inseparable de la idea de arquitectura moderna y del compromiso ideológico y social que esa arquitectura suponía<sup>19</sup>. Y es que el compromiso ideológico que, durante ese periodo, mantuvieron los arquitectos y la arquitectura españoles con la adopción de un lenguaje moderno fue indiscutible.

Algunos hechos fundamentales que caracterizaron tanto a esa época como a sus protagonistas fueron:

- La aparición de la conocida como “generación del 25”<sup>20</sup>, en la que destacaban, entre otros, arquitectos tan destacados como Bergamín, Fernandez Shaw, Mercadal, Arniches o Gutierrez Soto <sup>21</sup>. Esta

<sup>17</sup> No voy a polemizar ahora sobre los debates historiográficos (y no historiográficos, que quizá sean los más importantes), en torno al término de “arquitectura de la Segunda República” que ha sido muy discutido durante mucho tiempo. Para esos debates, cfr. DOMENECH GIRBAU, 1968, pp. 21 y ss.

<sup>18</sup> A pesar (*¿contradictio in terminis?*) de que el propio Secundino Zuazo dijo en ocasiones que no existió estrictamente una arquitectura de la República: *¿Como van ustedes a hablar de arquitectura de la República si precisamente durante aquellos años no se construyó nada en España? No recuerdo otro periodo de mayor recesión económica. Nadie nos encargaba ni un maldito chalet.* en BOHIGAS, 1970 p. 7.

<sup>19</sup> Vid. infra. Cfr. VV.AA., 2006.

<sup>20</sup> muy influida por la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, de 1925

<sup>21</sup> El término fue usado por primera vez por Carlos Flores en 1961 (era, evidentemente, un guiño literario a la generación de escritores del 27, insistiendo Flores en el aspecto vanguardista-artístico de la arquitectura del momento. Habría que añadir que el término tuvo gran éxito posterior, siendo adoptado de manera casi unánime, aunque Oriol Bohigas –para quien las cuestiones ideológicas primaban en este momento sobre las artísticas- propuso no utilizarlo), en su *Arquitectura española contemporánea* (vid. abajo), para designar a un grupo de arquitectos, titulados entre 1918 y 1925 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. La bibliografía sobre la generación del 25 es numerosísima, y nos limitaremos a



generación tuvo un papel básico en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid (intento de “oficializar” por parte de la república las actitudes progresistas y de vanguardia de esa generación de arquitectos <sup>22</sup>)

- La exposición Internacional de Barcelona de 1929, con un icono del movimiento moderno como el pabellón de Mies van der Rohe.
- La obra de arquitectos como Secundino Zuazo y las iniciativas personales de Josep Lluís Sert y García Mercadal (a destacar las visitas organizadas por el segundo a la Residencia de Estudiantes de Madrid de personalidades como Le Corbusier, Gropius o Van Doesburg) Estos arquitectos se acabarían agrupando en el GATCPAC y el GATEPAC (1930) con su órgano de difusión la revista A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea) <sup>23</sup>.

Tal y como ha defendido Bohigas, resulta evidente que en esos años, la arquitectura española, era una de las que con más afán ideológico se estaba acercando a los ideales del movimiento moderno

señalar algunos títulos que a nosotros nos han resultado útiles: Baldellou, 1995; Bohigas, 1998; Flores, 1961; Flores, 1967; Flores, Carlos. y Eduardo Amann, 1967.

<sup>22</sup> “por sí solos evocan el clima de rebeldía que se inicia en nuestra arquitectura hacia 1925” en FLORES, 1967, p. 37.

<sup>23</sup> SOLÁ-MORALES, 1975, pp. 31 y ss.

<sup>24</sup> BOHIGAS, 1998, p. 11.

<sup>25</sup> Obra de concreto, terminada en apenas 50 días, que coloca a su autor en coordenadas similares a Garnier o Sant’Elia, como manifiesto del ímpetu de la vida moderna VV.AA., 2003, p. 185. Para leer las palabras del propio arquitecto cfr. URRUTIA, 2002, pp. 177-178.

Los años de la segunda República representaron uno de los más ambiciosos proyectos de renovación política para España. Durante un tiempo se creyó realmente en la posibilidad de transformar las estructuras de un país anquilosado y encauzarlo de un modo definitivo en las sendas de la modernidad, el liberalismo y la revolución social. Naturalmente, también los arquitectos quisieron participar en esa aspiración colectiva que soñaba con el advenimiento de una nueva sociedad. Así, el trabajo de la generación de arquitectos de finales de los años veinte y treinta se caracterizó por una actitud progresista que imitaba los símbolos del avance tecnológico, por la eliminación de ornamentos superfluos y por la búsqueda de un funcionalismo racionalista <sup>24</sup>

Obras construidas en ese momento, como la desaparecida gasolinera Porto Pí (1927), de Casto Fernández Shaw <sup>25</sup>; el Rincón de Goya (1926-8) de Fernando García Mercadal <sup>26</sup>; las obras de Ciudad Universitaria (entre las que destacarían sobre todo la desaparecida Fundación Del Amo -1928-30-, de Rafael Bergamín <sup>27</sup>; la facultad de Filosofía y

<sup>26</sup> Encargado para el centenario de la muerte del pintor, rompió la idea de monumento conmemorativo decimonónico (grupos escultóricos alrededor de la figura del pintor), sustituyéndola por un lecorbuseriano pabellón abierto a un jardín que integraba biblioteca y sala de exposiciones. Obra muy criticada desde su origen, el Rincón de Goya, chocó frontalmente con la arquitectura historicista, ecléctica, y hasta casticista que se daba en la ciudad Buil Guallar, 2003, pp. 13-18. Para muchos se trata del primer edificio racionalista en España, una de las “primeras obras afines al movimiento centroeuropeo renovador de la arquitectura, esto es, vinculadas a lo que ha sido llamado posteriormente Movimiento Moderno” en FLORES, Carlos, *op.cit.*, p. 146

<sup>27</sup> AREAN FERNÁNDEZ, 1995, p. 59.

Letras -1932-35-, de Agustín Aguirre <sup>28</sup>; o el pequeño, pero muy vanguardista, edificio de la Central Térmica -1933- de Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja <sup>29</sup>; el Plan de Extensión de la Castellana en Madrid de Zuazo y Jansen (1929), que acabaría definiendo el crecimiento futuro de la capital; La colonia El Viso de Bergamín (1933-6) <sup>30</sup>; el edificio Carrión de Feduchi y Eced (1931-33) <sup>31</sup>; o las lecciones estructurales del maestro Eduardo Torroja <sup>32</sup>.

A la vista de estos hechos, resulta evidente que tanto arquitectónica como ideológicamente el movimiento moderno se hallaba firmemente asentado en la arquitectura española de los años treinta. En pocas ocasiones esto se verá más claro que en una obra que constituye el resumen de esta primera modernidad arquitectónica: el famosísimo Pabellón la Segunda República para la Exposición Internacional de París de 1937 <sup>33</sup>, construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, manifiesto dramático de la situación histórica por la que atravesaba el país en ese momento.

<sup>28</sup> Quizá uno de los emblemas arquitectónicos de los afanes educativos de la II República "*La arquitectura funcional, las innovaciones tecnológicas únicas en su tiempo, la luminosidad y amplitud de los modernos espacios y la alegoría de las Humanidades de la inmensa vidriera Art Decó del vestíbulo eran el marco perfecto de una ambiciosa aventura científico-pedagógica*". En GONZÁLEZ-CÁRCELES, 2008, p. 64.

<sup>29</sup> Con limpios lienzos de ladrillo y ventanas rasgadas característicos de la escuela holandesa, como "*la obra más auténticamente de vanguardia construida en la Ciudad Universitaria antes de 1936*" la califica. BOHIGAS, 1970, p. 23.

<sup>30</sup> En la que según el propio arquitecto, se hizo una arquitectura simple, muy cúbica, quizá inspirada en las casas que habíamos visto en Alemania y Holanda, un poco seca, pero que yo esperaba compensar con los distintos colores con que se pintaron las fachadas de los diferentes bloques, *Revista de Arquitectura*, mayo 1967.

<sup>31</sup> Para muchos el aldabonazo original de la modernidad en Madrid, parece evidente que en él se aúnan, por una parte, las influencias de la arquitectura

La construcción a base de elementos prefabricados, funcionalidad y racionalidad, plantas libres enlazadas con escaleras y rampas y la negación de cualquier ornamento definían un edificio que no sólo constituyó un enorme éxito de crítica arquitectónica, sino que sirvió de marco a piezas artísticas tan señeras como la magnífica *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, y, por supuesto, el archiconocido *Guernica*.

Tengo para mí que sin esta base de los años treinta, la recuperación de la arquitectura moderna (y no lo olvidemos, de sus postulados sociales e ideológicos), hubiera sido mucho más difícil y compleja en los años cincuenta y sesenta. A pesar de la pérdida irreparable del capital humano como bien señala Oriol Bohigas<sup>34</sup>, lo cierto es que la imbricación política de la arquitectura moderna se hallaba firmemente enraizada en España y sólo hizo falta un contexto político e internacional (algo) más favorable para que su eclosión resultara imparable.

expresionista (uno querría pensar que fundamentalmente de Mendelsohn). Destacan igualmente, por otro lado, algunos ribetes de *art-deco*, y la clara influencia neoyorquina (habría que decir que estos últimos eran elementos no demasiado apreciados por la nueva "ortodoxia" impuesta por el GATEPAC y A.C.).

<sup>32</sup> En toda su obra pero, tal vez, especialmente la tribuna diseñada para el Hipódromo de la Zarzuela, en equipo con Arniches y Domínguez (1935-6) en la que se unen eficacia y sinceridad estructural con un extraordinario logro estético, sin duda a la altura de las mejores realizaciones de los treinta en Europa. Sobre la obra de Torroja, cfr. VV.AA, 1977.

<sup>33</sup> MENDELSON, 2009.

<sup>34</sup> *La pérdida de la guerra significó la liquidación de toda la vanguardia y el aniquilamiento del grupo, perdido en los exilios y las deserciones internas*. BOHIGAS, 1970, p. 181.

**LA RUINA DEL PABELLON DE LOS HEXÁGONOS** <sup>35</sup>

El 27 de febrero de 2017 apareció un artículo con ese título en el periódico *El confidencial*. El pabellón de los Hexágonos de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Mozelún, representó a España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958 (y que ganó el premio al mejor pabellón frente al Atomium) No era una cosa cualquiera, sobre todo si pensamos en el antecedente de París en 1937. Su reticulada estructura metálica, cerramientos acristalados y muros de ladrillo, definían esta propuesta, que fue considerada digna de representar a la nación, y que parecía darle a la arquitectura moderna un status oficial ya para esa época.

Reconstruido en la Casa de Campo de Madrid en 1959 y abierto hasta 1975, en 2001 (con Álvarez del Manzano como alcalde) se estudió su traslado al Campo de las Naciones y en 2014 (con Ana Botella como alcaldesa), se prometió su conversión en la jefatura de Bomberos. En el año pasado se solicitó una enmienda al presupuesto municipal para su rehabilitación <sup>36</sup>. El edificio, en 2017, se caracteriza por “un actual estado ruinoso”, “carteles oxidados” y grafitis” que Prieto y Lopez Learte atribuyen al “clásico desinterés español hacia el patrimonio histórico”, pero que yo no puedo evitar ver como una moraleja ideológica del actual estado de inanición del sistema político español representado en este caso por la obra “que puso a

<sup>35</sup> Prieto, Carlos. Pablo Lopez Learte. La ruina del pabellón de los hexágonos. En: *El Confidencial*, 27 de febrero de 2017. Disponible en:

España en el mapa arquitectónico mundial en pleno aislamiento cultural”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AREAN FERNÁNDEZ, A, J. A. Vaquero Gómez y Juan Casariego Córdoba *Madrid. Arquitecturas Perdidas 1927 - 1986*, Madrid, 1995.

BALDELLOU, Miguel Ángel. *Hacia una arquitectura racional española*. Summa Artis, Tomo XL, Espasa-Calpe, Madrid 1995  
-----Gutiérrez Soto: la imagen cambiante de una arquitectura. En *El País*, 10/02/1977.

BOHIGAS, Oriol. *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona, 1970.

-----*Modernidad en la arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets Ed., Barcelona 1998.

BOZAL, Valeriano. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, 1976.

BUIL GUALLAR, Carlos. Fernando García Mercadal y el Rincón de Goya. En *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, Nº. 74, 2003.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo*. Madrid, 1996.

CAPITEL, Antón *Lecciones de arquitectura moderna*, Nobuko, 2008.

[http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-02-27/madrid-casa-de-campo-pabellon-hexagonos-abandono\\_1339664/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-02-27/madrid-casa-de-campo-pabellon-hexagonos-abandono_1339664/)

<sup>36</sup> Todos los datos en el artículo de Prieto y Lopez Learte.

CENTELLAS SOLER, Miguel. *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo, Arte, arquitectura y urbanismo*, Madrid, 2010.

CORTÉS, Juan Antonio. *El Racionalismo Madrileño*, Madrid, 1992.

DÍAZ DEL CAMPO, Ramon Vicente: Iglesia y modernidad. Miguel Fisac y la nueva arquitectura en España. En *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. CSIC, Instituto de Historia. Madrid. 2008.

Domenech Girbau, Luis. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona, 1968.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española, 1939-1972*. Madrid, 1972.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid 1961.

----- 1927: primera arquitectura moderna en España. Hogar y Arquitectura, número 70 (1967).

FLORES, Carlos. y Eduardo Amann. *Guía de arquitectura de Madrid*, Aguilar, Madrid 1967.

GIMÉNEZ, Emilio. La segunda modernidad (arquitectura española de los cincuenta). En VV.AA. *España. Años 50, una década de creación*. Seacex, Madrid, 2004.

GONZÁLEZ-CÁRCELES, Juan Antonio (ed.). *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 2008.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús. Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40. En *Scripta Nova*

*REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*. Universidad de Barcelona. Vol. VII, núm. 146, 1 de agosto de 2003.

MENDELSON, Jordana. *El Pabellón Español. Paris, 1937*. Ediciones de la Central, Barcelona, 2009.

ORTIZ-ECHAGÜE, Cesar. *La arquitectura española actual*. Madrid, 1965.

PEREZ ESCOLANO, Victor. Manuel Calzada Pérez, *Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1952-1955. Alejandro de la Sota*. Almería, Colegio Arquitectos. 2009.

PRECKLER, Ana María. La arquitectura en el siglo XX. En *Historia del Arte de los siglos XIX y XX*. Vol. 1. Editorial Complutense, Madrid, 2003.

SAMBRICIO RIVERA-ECHEGARAY, Carlos. *Madrid vivienda y urbanismo 1900-1960*. Akal, Madrid, 2004.

----- A propósito de la arquitectura del franquismo. En *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos* / coord. por Angel Urrutia Núñez, 2002, pags. 266-272.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. *G.A.T.E.P.A.C. Vanguardia arquitectónica y cambio político*. Barcelona, 1975.

Urrutia Núñez, Angel. *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, 1997.

----- *Arquitectura moderna: El GATEPAC*. Madrid, 1991.

URRUTIA NÚÑEZ, Angel (coord.) *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*, 2002.



VV.AA, Zuazo. *Arquitecto del Madrid de la Segunda República*. Catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, 2006.

VV.AA. *Guía de arquitectura. España 1920-2000*. Madrid, 1997.

VV.AA. *Arquitectura. Madrid, siglo XX*. Madrid, 1999.

VV.AA. *Arquitectura para después de una Guerra, 1939-49*. Catálogo de la exposición, Barcelona-Madrid, 1977.

VV.AA. *Arquitectura de Madrid: Ensanches (Vol. 2)*, Fundación COAM, Madrid, 2003.

VV.AA *La obra de Eduardo Torroja*. Instituto de España, Madrid, 1977.

VV. AA. *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2008.

VV.AA. Monográfico de Alejandro de la Sota. En *Arquitectura Viva. Monografías*. Número 68, XI-XII, 1997.

ZAVALA, Juan de. *La arquitectura*. Pegaso, 1954.



## Um Potencial Percurso de Salvaguarda dos Bens Patrimoniais: entre o Mercado da Arte e o Coleccionismo Privado

### RESUMO

Esta comunicação visa contribuir com as mais recentes e enriquecedoras discussões - conduzidas no campo da cultura material – que confluem com os interiores de palacetes brasileiros oriundos dos anos finais do século XIX e das primeiras décadas do século XX. A abordagem ajuda a perceber a influência dos móveis e objetos na identificação desta tipologia de residência urbana, ampla e suntuosa, como um lugar que reserva uma conotação de status socioeconômico e cultural aos seus moradores, e que abrange, outrossim, diversos fatores relacionados a questões de escolha, gosto e aptidões. No recente e estrito cotejo entre materialidade e categorias socioculturais, é possível observar a capacidade narrativa do espaço institucionalizado das casas-museus no fomento de investigações dessa índole, a exemplo da criação do Instituto Jorge e Odaléa Brando Barbosa, cujo acervo se encontra salvaguardado em um palacete oitocentista na cidade do Rio de Janeiro.

### ABSTRACT

*This communication aims to contribute with the latest and enriching discussions - conducted in the field of material culture - in confluence with Brazilian mansions, coming from the final years of the 19th century and the first decades of the last century. The approach helps to understand the influence of furniture and decorative objects in the identification of this type of urban residence, large and sumptuous, as a place that reserves a socioeconomic status connotation and culture to its inhabitants, and covering several related factors issues of choice, taste and skills. The recent and strict comparison between materiality and sociocultural categories points to the narrative capacity of the institutionalized space of the house-museum in the development of investigations of this character, such as the creation of the Institute Brando Barbosa, whose collection is safeguarded in a nineteenth-century palace in the city of Rio de Janeiro.*

### Silveli Maria de Toledo Russo

Doutora com pós-doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.  
Docente em instituições de Ensino Superior.  
Pesquisadora no Museu de Arte Sacra de São Paulo e no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**A**tribui-se ao ano de 1945 a data das primeiras aquisições de uma coleção que hoje compõe o acervo do “Instituto Jorge e Odaléa Brando Barbosa” (I.B.B.) e que apresenta, na sua diversidade tipológica, um dos mais expressivos conjuntos de peças de valor patrimonial, produzidas ao longo do período colonial e imperial brasileiro. Coleção esta que reflete a cumplicidade de um casal no juízo de gosto pelas artes utilitárias e decorativas com seus discursos de múltiplos afetos, e, assim, digna de ser observada com acuidade por meio das narrativas e processos culturais que marcam as ideias e os ideais de seus formadores, o casal Jorge e Odaléa, na composição dos ambientes do imóvel oitocentista de teor eclético - localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Jorge Brando Barbosa (1919-2002), brasileiro de origem nobiliárquica, de família com tradição e influência empresarial, notabilizou-se por sua capacidade de trabalho e por seu vanguardismo, obtendo uma próspera carreira na área das finanças, que inclui o cargo de diretor, por muitos anos, do extinto Banco Bandeirantes (comprado pelo Unibanco em julho de 2000, hoje Banco Itaú). Casou-se com Odaléa Antunes, na cidade do Rio de Janeiro, e assim, desde o início de seus 57 anos de vida conjugal, mantiveram consigo o habitual interesse por visitas a museus, antiquários e também casa de leilões como a tradicional “Casa de Leilão Horácio Ernani”, no Rio de Janeiro, que frequentavam com assiduidade.

Por influência do tio de Jorge, o colecionador de artes e empresário de sucesso, Pedro Brando, e direcionados por ele, o casal decidiu formar uma coleção e fomentar no seu cotidiano doméstico a habitualidade de encontros sociais e intelectuais para a promoção da arte, bem como sua investigação e crítica. Dinâmica essa que muito contribuiu para o fortalecimento de suas aquisições e a incessante e entusiástica busca por algo inédito a acrescentar à coleção; abrindo, deste modo, o campo necessário para a constituição de um acervo de arte de grandes proporções e deveras heterogêneo, e, talvez por isso, marcado pela ausência de um programa decorativo. O referido acervo compõe-se de pinacoteca, imaginária, tapeçaria, louçaria, prataria e móveis; todos dotados de um lavor de rigoroso capricho que, expostos nos vários ambientes da casa, sugerem o poder econômico, o juízo de gosto e o cosmopolitismo dos proprietários ao expressar a solidez financeira.

O historiador britânico Eric Hobsbawm (1917-2012), em *A invenção das tradições*, fez-nos lembrar de que, as sociedades industriais tiveram que criar novas rotinas, novas interpretações da vida, novas normas e convenções de comportamento social, o que teria dado origem à criação de novas tradições.<sup>1</sup> Tradições essas que, segundo Roberto Ortiz, contemplam um conjunto de práticas simbólicas, com valores e normas comportamentais que se adentraram na casa burguesa, tratando-a com o maior requinte, tanto do

<sup>1</sup> Cfr. HOBBSAWN e RANGER, 1997.

ponto de vista arquitetônico quanto decorativo, sobretudo os ambientes de estar, denominados na França oitocentista como zona de representação.<sup>2</sup>

Neste âmbito, da casa moderna surgida no século XIX, que tem como lastro o requinte dos palácios principescos e ducais, advém as noções de conforto e salubridade, tão caras às práticas higienistas que ensejaram soluções arquitetônicas específicas para o espaço da casa, e não só, visando também à noção de refúgio e privacidade, e abertas ao acolhimento de um número bastante diversificado de objetos, capazes de representar influência e prestígio.

### O PALACETE

A utilização do vocábulo “Palacete”, aqui empreendido, justifica-se pelo fato da residência urbana em análise apresentar similaridades entre as conceituações utilizadas para determinar o diminutivo irregular de palácio e representar a tipologia de habitação unifamiliar das estirpes mais abastadas, pertencentes, conforme relata Maria Cecília Naclério Homem, ao “grupo de pessoas que dispõem de maior acesso aos valores e ao seu controle nas diversas áreas de atuação, especialmente no campo econômico, político, intelectual e social”.<sup>3</sup>

Ao encontro desse comentário, por ora, importa salientar o que diz Michel de Certeau (1925-1986), em *A invenção do cotidiano*, acerca das possibilidades de se compreender as estratégias de poder por meio da observação das práticas desenvolvidas no interior de uma habitação, em que, além da valoração do capital econômico e social, incorpora outros valores, de cunho cultural e simbólico: nomes, renomes, títulos nobiliárquicos, diplomas universitários, até a escolha dos bairros e dos lotes para residir, corroborando a compreensão do *habitus* dos moradores e de seus interlocutores mais próximos.<sup>4</sup>

Comece-se por observar o sistema de implantação do palacete Brando Barbosa no terreno: afastado dos limites do lote, nos quatro lados, acaba por gerar uma dinâmica nos agenciamentos internos que atende à distribuição tripartida dos palacetes, composta comumente pelos setores: social, íntimo e de serviços. (figs. 1 e 2).

<sup>2</sup> Cfr. ORTIZ, 1983.

<sup>3</sup> HOMEM, M. *O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 15.

<sup>4</sup> Cfr. CERTEAU, 1994.





**FIG. 1 - Vista externa (principal) do Palacete Brando Barbosa.**  
Créditos: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.



**FIG. 2 - Vista externa (lateral) do Palacete Brando Barbosa.**  
Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

Como resultado à adoção desse partido arquitetônico, as entradas ao espaço do edifício ocorrem de forma independente: a social com distribuição feita a partir do vestíbulo, e a de serviços com entrada pela cozinha, inspirando-se nas plantas residenciais oitocentistas do morar, dito “afrancesado”. (fig. 3). Contudo, não obstante ao peso de tal inspiração, é possível perceber a persistência de elementos da tradição colonial local, a começar pela sala de jantar que, inserida no eixo principal da casa, destaca-se pela amplitude de seu espaço físico em relação aos demais aposentos. Já a edícula construída em volume anexo, ao fundo do terreno, destinada a acomodar os funcionários da casa, apresenta deste modo, quicá, um traço característico da disposição do binômio - casa-grande e senzala. E assim,

entre outras, tais características deixam notar as transposições ensejadas no uso do espaço dos palacetes brasileiros, nos anos finais do século XIX e primeiras décadas do XX, e o modo como as atividades e as relações interpessoais se desenvolviam no dia-a-dia.



**FIG. 3 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: hall - porta de entrada principal.**  
Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/SAMAS.

### O PALECETE DE JORGE E ODALÉA NUMA PERSPECTIVA PATRIMONIAL

No Brasil, a preocupação em garantir a integridade e perenidade das diversas tipologias de casas históricas, edificadas no alvorecer da República Velha (1889-1930), época em que a obsolescência da economia mercantil-esravista aos poucos deu lugar à economia exportadora

capitalista (apoiada na monocultura do café e no transporte ferroviário), impulsionou a abertura de órgãos oficiais determinados ao estudo e fomento dos programas de preservação dos bens culturais. A exemplo da fundação do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (S.P.H.A.N.), em 1937, e as políticas públicas que objetivaram assegurar a herança patrimonial às gerações futuras, inclusive com a colaboração interdisciplinar de profissionais

da academia, das instituições museológicas e da própria sociedade.

Nessa linha de raciocínio, é possível verificar que na ausência de herdeiros, e com vistas a assegurar a preservação do terreno e da edificação no *post-mortem*, Jorge solicitou o mecanismo jurídico do tombamento ao “Instituto Estadual do Patrimônio Cultural” (I.N.E.P.A.C.), vindo a obtê-lo de forma provisória em 06 de julho de 1998 e, por conseguinte, o tombamento definitivo em 07 de dezembro do mesmo ano, como se pode visualizar nos arquivos de processos e documentos do órgão preservacionista, Processo nº. E-18/000.684/98. Além dessa esfera, o imóvel foi protocolado também no âmbito municipal, pelo “Instituto Rio Patrimônio da Humanidade” (I.R.P.H.), Processo nº. 12/001.007/2011.

Odaléa explica que o marido foi quem solicitou o tombamento já que intencionava criar, nas dependências do imóvel, uma escola de ensino profissionalizante sobre técnicas de “conservação e restauro”, destinada a jovens carentes. Entretanto, em 1990, quando enviuvou, ficou à frente dos negócios, e, no anseio de concretizar o objetivo exposto, julgou por bem estabelecer interlocuções com instituições de elevada importância e reconhecida atuação no campo das artes e da cultura. É assim que, em 2015, firma-se o propósito de viabilizar o palacete para o ensino, pesquisa e exposição de seus bens móveis e integrados por

meio da criação do IBB que, no seu *post-mortem*, abrir-se-á ao público como espaço musealizado, sob a gestão museal e patrimonial da “Associação Museu de Arte Sacra de São Paulo” (S.A.M.A.S.), com os Ilustríssimos Senhores: José Roberto Marcellino dos Santos e José Carlos Marçal de Barros.. A associação assumirá a tarefa de preservar o palacete e todo o seu acervo.

É certo que tal empreendimento corroborará a promoção do ensino, formação, aprendizagem, e aperfeiçoamento, referentes aos móveis e às artes decorativas, a partir do momento em que as cerca de seis mil peças inseridas na coleção forem progressivamente disponibilizadas e sistematizadas à reflexão das disposições tradicionalmente impostas aos objetos a caminho da musealização. No arquivo documental do acervo, além das fontes tridimensionais, podem ser encontradas fontes manuscritas e impressas coevas, atualmente sob a guarda de Odaléa, que indicam a existência de subsídios importantes para aprofundar o conhecimento do campo e facilitar estudos futuros.<sup>5</sup>

Entretanto, sob uma perspectiva museal, vislumbram-se, nesta tipologia de acervo, a denominar-se: “casa de colecionador”, três importantes “eixos” integradores, a citar: o(s) colecionador(es), a coleção e todo o complexo que abriga a coleção e se relaciona a um determinado padrão de gosto, tradicionalmente visto, até

<sup>5</sup> No Brasil, desde o início do século XX, sobretudo com a existência dos órgãos oficiais determinados ao estudo e programas de preservação dos bens culturais, houve o início de uma produção historiográfica acerca da cultura material brasileira, que logo provocou o interesse de museus e colecionadores pelo

processo de constituição do saber histórico, com atenção direcionada ao passado como um objeto do conhecimento e resgate da memória individual ou coletiva.



mesmo nos idos do século XX, como receptor das tendências em voga nos grandes centros europeus. Tais possibilidades de análise têm ajudado a refletir sobre a prática do colecionismo de Jorge e Odaléa e a consciência da necessidade de preservação histórica e artística, tanto da residência como das coleções engendradas e ainda, acrescenta-se, a consciência da necessidade de enaltecimento dos aspectos simbólicos e afetivos que representam o cotidiano dos colecionadores.

### **O INSTITUTO JORGE E ODALÉA BRANDO BARBOSA E SEUS DESÍGNIOS**

Já no início deste item, forçoso lembrar que a perspectiva da formação de instituições museológicas em território nacional, especificamente no âmbito da tipologia denominada: “Museu-Casa Histórica”, inclui categorias culturais singulares, segundo um sistema de classificação estabelecido pelo “Comitê Internacional para Museus-Casas Históricas” (D.E.M.H.I.S.T.) do “Conselho Internacional de Museus” (I.C.O.M.), na observância da conservação e gestão dos museus-casas históricas, numa interpretação que inclui aspectos históricos, arquitetônicos, culturais, artísticos e de informação social.

Isso tudo auxilia no entendimento da operacionalidade desta casa-museu, as reminiscências do lugar, os objetos do dia a dia e as dinâmicas domésticas, bem como a sua

capacidade para capturar o dia-a-dia das relações individuais/ familiares ali inseridas, e o legado que os colecionadores deixarão, o que implica contribuir para a preservação do histórico de vida e da memória sentimental dos mesmos.

Nessa expectativa de análise, destaca-se, a importante atuação da italiana Rosanna Pavoni, professora da Universidade de Bergamo e uma das criadoras da Rede de Museus-Casa na Itália, quando destaca as principais características de cada categoria, que constitui as seguintes designações: “casa de personalidade, de colecionador, de beleza, de eventos históricos, de sociedade local, ancestral, de poder, clerical, vernacular, casas para museus, salas temáticas”. Acerca da categoria casa de colecionador, lê-se: “compreendem casas que abrigam coleções que refletem os gostos de seus moradores ou representam determinados períodos históricos”.<sup>6</sup> Revela-se, desse modo, o “Palacete Brando Barbosa” e seu acervo.

Inserida em um terreno adquirido no ano de 1964, a construção ocupa um quarteirão no bairro do “Jardim Botânico”, totalizando uma área de 12.000 m<sup>2</sup>, constituída, segundo o relato de Odaléa, pela união de duas importantes aquisições: uma área ocupada por moradias de operários da tecelagem “Companhia América Fabril” e uma gleba pertencente à área ocupada, originalmente, pela casa-grande da “Chácara da Floresta”, datada de 1860. Ambas as aquisições possibilitaram estabelecer a nova residência para atender ao conjunto de necessidades funcionais e sociais do

<sup>6</sup> Cfr. PAVONI, 2015.



casal que, como anfitriões, recepcionava habitualmente as mais influentes personalidades do cenário político e econômico do Rio de Janeiro.

Importa citar que ao longo dos seis primeiros anos da aquisição do imóvel, especificamente entre 1964 e 1970, o edifício originário do século XIX, com envolvimento paisagístico rural, passou por diversas reformas e ampliações, determinadas a partir de sua implantação no terreno, em que se buscou a preservação da impactante cenografia, em evidência pela articulação entre natureza e espaço construído, bem como o isolamento da rua, por meio de recuos fronteiros e laterais e fechamento do terreno com altos muros.

Todo o planejamento do complexo foi idealizado pelo próprio colecionador e assinado pelo engenheiro-arquiteto Mário Freire (construtora Freire & Sodré),<sup>7</sup> a contar com o seguinte programa: palacete, casa do porteiro, edícula com quartos de empregados, garagem para carros, densa vegetação com árvores frutíferas e jardins idealizados por paisagistas dignos de elogio, além de um pavilhão de lazer que preserva, na decoração, gravuras da artista botânica inglesa, *Margaret Ursula Mee* (1909-1988), especialista em plantas da Amazônia brasileira.

A respeito das informações do habitar/ambientar a casa, graças às entrevistas realizadas com Odaléa e Marília (secretária de Odaléa há mais de trinta anos), pôde-se obter relevantes descrições. E ainda, ao contemplar a

documentação fotográfica dos ambientes, é possível ter acesso a esse contexto.

### COLECIONISMO PRIVADO: PAIXÃO, DETERMINAÇÃO E EXPECTATIVA MUSEAL

Por ora, celebrar-se-á aqui apenas uma breve descrição do patrimônio de bens móveis presentes no acervo do IBB, que inclui alguns utensílios ainda raros, e, por isso, alvo da curiosidade de colunistas, de jornais e revistas, da cidade do Rio de Janeiro. Sobre isso, inclusive, não somente os bens móveis, mas todo o complexo arquitetônico parece causar ótima impressão aos visitantes, fato que reproduz um grande número de depoimentos sobre o palacete relacionados a cultura material que o recheia.

No que se refere ao programa arquitetônico das fachadas, não obstante o edifício ser originário do oitocentos, ambos, colecionador e arquiteto, optaram por aplicar uma dualidade entre a modenatura neoclássica e os vários estilemas que se associam a valores de tradição colonial. Internamente, reproduz o esquema tradicional do sobrado: zona de estar no térreo e de repouso no primeiro andar.

Logo na entrada principal, que se abre por meio de uma porta de madeira de folhas duplas e bandeira de vidro fosco em arcos concêntricos, vislumbra-se o grande *hall* de

<sup>7</sup> Mário Freire foi o responsável pelo projeto do edifício Ypiranga, conhecido como *Mae West*, onde o arquiteto Oscar Niemeyer estabeleceu o seu escritório por décadas.

distribuição com pé-direito duplo e escadaria de acesso ao pavimento superior, construída em madeira jacarandá com guarda-corpo entalhado por motivos fitomórficos a atestar a erudição do artífice executor. (figs. 4 e 5).



**FIG. 4 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: hall - escadaria.** Créditos: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

**FIG. 5 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: hall - escadaria.** Créditos: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

Já na primeira grande reforma realizada no palacete, instalou-se um pequeno elevador no grande *hall*, ao lado da escada, que chega ao andar superior e que funciona até hoje. Do *hall* chega-se também à zona social de estar do pavimento térreo, onde raríssimos tapetes persas sobrepõem-se sobre o mosaico de cantaria dos pisos, em mármore de carrara e belga negro, cuja execução ficou sob a responsabilidade de dois artífices portugueses.

Esta parte social destinada ao estar formal recebe tratamento esmerado; como a própria colecionadora destaca, a vida no estar formal era tão ou até mais intensa do que a vida familiar. As ornamentações sugerem o poder econômico, o juízo de gosto e o cosmopolitismo dos proprietários, ao inserirem coleções de peças raras, adquiridas durante viagens internacionais pela Europa, Oriente Médio e Estados Unidos. Contudo, percebe-se ambientes exacerbadamente densos, com o domínio do decorativo sobre o funcional. (fig. 6).



**FIG. 6 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: sala de estar.**  
Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015.  
Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

Como se pode notar, os ambientes de estar encontram-se mobiliados com sofás e poltronas revestidos de tecidos adamascados, outros tantos de couro, porta-flores, figuras em estilo veneziano e outras peças avulsas que denotam, às vezes, um excesso de peso não é o caso da cama de jacarandá, com datação atribuída ao século XVIII, especificamente ao ano de 1712, transformada em portal da sala de jantar que, de tão ampla, comporta um conjunto de mesa com seis metros de extensão e vinte e quatro cadeiras, adquiridas em um convento da cidade do Recife, estado de Pernambuco. Nas janelas, pendem *stores* de renda *guipure* e cortinas de veludo com franjas de *glands*. (fig. 7).



**FIG. 7 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: sala de jantar.**  
Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015.  
Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

Obstante à sala de jantar, a especialização de diversos outros espaços e a longa série de funções conferem um dinamismo contestável aos agenciamentos internos, mas



que bem atenderam ao casal, Jorge e Odaléa, pois, como ativos anfitriões, recepcionavam habitualmente artistas, intelectuais e as mais influentes personalidades do cenário político e econômico da cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do novecentos. Época em que o apego ao consumo não raro era ainda claramente visível nas residências abastadas, enaltecido pelo *status* e prestígio social de seus moradores, onde não raro a decoração eclética continuava envolta por uma exposição de objetos bastante heterogêneos, no quesito: tipo, tamanho e elementos ornamentais, organizados de forma saturada, onde o *horror vacui* era uma constante.<sup>8</sup>

O jardim de inverno do palacete Brando Barbosa, por exemplo, encontra-se mobiliado com pendentes para flores e bustos de *Meniliche*. No ambiente contíguo, a denominada saleta de música, as reproduções fotográficas dos antepassados: familiares, amigos e dos próprios colecionadores com políticos e empresários, ficam sobre o piano. (fig. 8). Em geral, nas salas onde predominam os espelhos e as pinturas em óleo (sobre tela ou madeira), nota-se igualmente a função disciplinadora do gosto eclético, de saturado arranjo, a demonstrar, intui-se, a aceitabilidade da abundância como prerrogativa de elegância e prestígio. (fig. 9).



**FIG. 8 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: saleta de música/ retratos.** Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

**FIG. 9 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: área social.** Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

<sup>8</sup> Cfr. HOMEM, 2010.



Acerca do item pintura, os colecionadores se mantiveram particularmente interessados em recolher duas ou três obras de certos artistas nos vários momentos de suas carreiras porque isto permitiria constituir de cada artista um conjunto de trabalho, produzido em diferentes momentos e revestido de características heterogêneas. A preferência incide em vanguardas europeias e norte americanas, mas sem prejuízo da pintura acadêmica nacional.

Nessa perspectiva, há retratos a óleo da família imperial, nas áreas sociais do primeiro andar, a exemplo do retrato de D. Pedro I (1798-1834), o que deixa clara a sugestão de que a coleção Brando Barbosa, como tantas outras no contexto do colecionismo privado no Brasil, nutre grande consideração à memória (institucional) constitutiva da nação brasileira, originária do século XIX, sobremaneira após 1850, no momento em que se produziu a História do Brasil como História do Império, no intuito de construir uma imagem civilizatória, cingida de poder e estabilidade, *pari passu* à atividade artística que se encontrava intimamente ligada à Academia e ao mecenato do Estado.

Contudo, recorda-se também que a partir de 1889, com a Proclamação da República, o colecionismo privado ganhou força nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, por certo pela complexidade cultural de ambas, que naquele tempo conheceu mudanças significativas na disposição da habitação brasileira: da colônia ao final do Império; da simplicidade dos interiores coloniais até o momento em que se começa a perceber o aumento da suntuosidade dos

ambientes domésticos e de seu conjunto de obras de arte, artes decorativas, móveis e objetos oriundos de um sistema de mercado em ascensão no contexto local.<sup>9</sup> Trata-se de um período que desperta interesse por contar com estéticas bastante alargadas e cujos resultados precisam ser bem investigados.

Não seria demasiado afirmar que o interesse do acervo atual e potencial da coleção - ao abranger uma criteriosa seleção de peças, produzidas no Brasil, ao longo dos séculos XVII ao XX, é não somente atrair o observador interessado ao encantamento das expressões poéticas das pinturas, mas também, e de forma generosa, atraí-lo ao universo do mobiliário, da prataria e da escultura, tendo em vista o resgate da memória dessa produção no Brasil, em perspectiva comparativa com as influências do mobiliário de Portugal, cujas influências externas de diversas matrizes culturais: orientais, médio-orientais e europeias acometeram, por determinada ordem, o móvel luso-brasileiro.

E entre tantos itens espalhados no interior dos vários ambientes da casa, há reposteiros, muitos consoles, espelhos venezianos, louça brasonada, imagens e obras de talha trabalhadas por artífices brasileiros de várias procedências. São inúmeros também os objetos de prata: castiçais, candelabros, *bombonnière*, serviços para chá. Sobre essa última matéria prima, o acervo recebe os observadores com exemplares de magnífica decoração: repuxada, cinzelada, gravada, filigranada, esmaltada,

<sup>9</sup> Cfr. COSTA, 2007.

dourada e com incrustações de outros materiais, tais como: pérolas e pedras preciosas. (fig. 10).



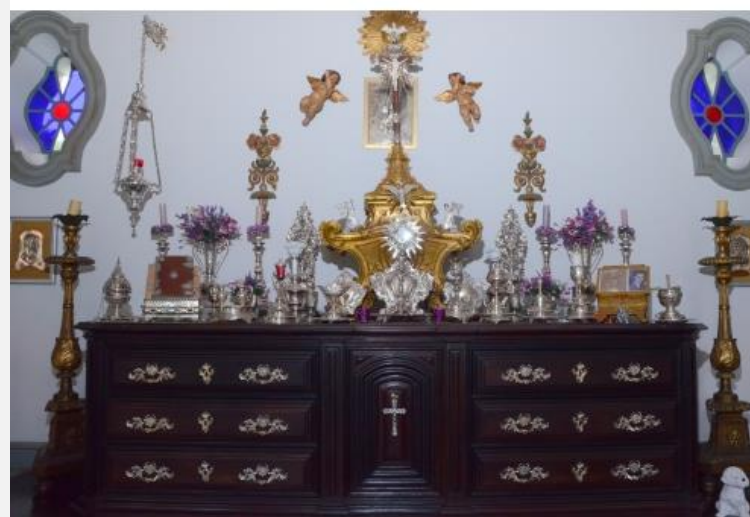
**FIG. 10 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: circulação.** Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

Recorda-se que o número de objetos de prata confeccionado nos séculos XVII, XVIII e XIX é bastante expressivo, apesar de o metal não ser encontrado no Brasil e sim ter sido trazido do México e da Espanha, bem como das minas de Potosí, por meio do Rio da Prata. A prata introduziu um *glamour* inefável às igrejas e conventos do Brasil, produzidas inicialmente por prateiros vindos de Lisboa e Porto, desde o século XVI, e que fizeram discípulos na sociedade brasileira, colonial e imperial. Neste âmbito, nota-se que, por conta de determinada legislação portuguesa do final do século XVII - extensiva às colônias, houve a exigência de que as peças em prata apresentassem marcas ou punções de autoria (ourives) e de inspeção para atestar a procedência, qualidade da liga e autenticidade.<sup>10</sup>

Já o núcleo de prataria sacra cristã desta coleção apresenta exemplares entre os quais, a naveta para a guarda do incenso, os turíbulos para a queima do incenso, as caldeirinhas para água benta, as sacras, as ambulas para a guarda das hóstias, os cálices e galhetas para a celebração da transubstanciação, as luminárias para as velas, tais como as candelas, as bugias e os castiçais, os vasos para santos óleos e as bacias e gomis para as abluções. E em continuidade à observância das fontes tridimensionais do acervo, ligadas às práticas religiosas, é que se tem podido notar um diversificado e centenário repertório.

<sup>10</sup> ROSA, M.: "Prataria da coleção Ruth e Paschoal Grieco". AZEVEDO, Beatriz Vicente et al. (orgs.). *Memória, devoção e brasilidade*. São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2013, p. 9.

Segundo Odaléa, em franco alinhamento com as alcaias caras e luxuosas, de prata ou, marfim, importadas da Europa e da Ásia, e de produção local, persistem, da tradição rural brasileira, revestimentos oriundos da desmontagem de capelas centenárias, sobretudo do estado de Minas Gerais (fig. 11); que foram aos poucos sendo inseridos no acervo, pelo propósito de suas funções, formas e significados. É o caso também da imaginária vista na coleção, que pode ser agrupada entre as representações de ordem sacra, advinda da organização espacial dos templos a identificar os santos oragos, e cujo porte normalmente harmonizava às dimensões dos retábulos que as abrigavam atrás dos altares. Dos citados objetos de culto e de aparato religioso, lembre-se mais proximamente, por fim, o arcaz do século XVIII (fig. 12), sobre o qual se assenta a urna funerária onde estão guardadas as cinzas de Jorge - e que, futuramente, enquanto musealizada, atuará, permite-se dizer, como testemunho dessacralizado e exposto à reflexão estética e investigação científica.



**FIG. 11 - Vista interna do Palacete Brando Barbosa: capela.**  
Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015.  
Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

**FIG. 12 - Arcaz de Sacristia. IBB - n. 1447. Peça de mobiliário religioso localizada na capela do Palacete Brando Barbosa.**  
Material: madeira e metal, com puxadores e espelho das fechaduras em prata. Técnica: entalhado e envernizado.  
Dimensões: 109 x 371 x 100 cm. Créditos: Robinson dos Santos Barcellos (fotógrafo), 2015. Imagem cedida por: IBB/ SAMAS.

### À GUIA DE CONCLUSÃO

O avanço da compreensão e contextualização associada às atividades do IBB, e sua intenção de legitimar o Palacete Brando Barbosa como uma casa-museu de colecionador, remete o pesquisador interessado a uma abordagem de estudo que se inspira em recentes metodologias de trabalho e perspectivas de análise sobre o espaço arquitetônico, o repertório mobiliário e os objetos utilitários e decorativos inseridos nesta categoria de casa-museu que, por sua vez, atua como testemunho legítimo da rotina privada dos colecionadores que ora viveram ou morreram na casa que será transformada em um museu.

A propósito, espera-se que, na acomodação desse novo uso para a edificação, seja mantido o máximo de seu contexto original, inclusive, no caso da necessidade de alguma intervenção, optem por estruturas que causem menos ou nenhum dano ao local, dando preferência a soluções ecologicamente sustentáveis - de suma importância à preservação do edifício e à implantação da casa-museu, bem como aos processos culturais que cercarão a instituição e marcarão as ideias e os ideais dos colecionadores, na formação e composição das coleções engendradas, as quais compreendem, como já dito anteriormente, um número de objetos bastante diversificado, que outrora foram reconhecidamente capazes de exercer influência, prestígio e ordenamento, e hoje estão sendo inventariados para serem apresentados como objetos de exposição e discussão.

Por fim, destaca-se que tal fonte de pesquisa estará à espera de uma leitura sistemática e conclusiva quanto a datações e autorias, da cultura material ali inserida e porque não dizer também, de um exame crítico que priorize o olhar museal e as estratégias educativas, em que a razão, aliada à sensibilidade, possa ver e compreender a dinâmica das políticas de preservação, no estabelecimento de instrumentos que possibilitem o reconhecimento dos valores patrimoniais - móveis e imóveis - por meio da organização e disponibilização das informações. Ora, estimular o impulso da produção acadêmica em parceria com as instituições de salvaguarda é oferecer a um público mais alargado, novos modos de ver, conhecer e interpretar, sobretudo quando se tratar de uma produção artística complexa, como a brasileira, concebida num contexto de superposição cultural de grande fôlego.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARINGER, T.; FLYNN, T.: *Colonialism and the Object: Empire, material culture and museum*. London and New York, Routledge, 1998.
- BONNOT, T.: *La vie des objets*. D'ustensiles banals à objets de collection. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- CALLERY, B.: *Collaborative access to virtual museum collection information: seeing through the walls*. New York, The Haworth Information Press, 2004.



CARVALHO, A. (org.): *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo, Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

CERTEAU, M.: *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro, Vozes, 1994.

COSTA, P.: *Sintonia dos Objetos*: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo, Iluminuras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G.: *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, Gallimard, 2007.

GOODMAN, D.; NORBERG, K. (orgs.): *Furnishing the eighteenth century*: what furniture can tell us about European and American past. New York, Taylor Print, 2007.

HARPRING, P.: *Introduction to controlled vocabularies*: terminology for art, architecture, and other cultural works. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010.

HOBBSBAWM, E.; RANGER, T.: *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

HOMEM, M.: *O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2010.

MENESES, U.: *Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público*. Estudos Históricos, N. 21, 1998. Pp. 89-104.

ORTIZ, R.: *Cultura e modernidade*. A França no século XIX. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PAVONI, R.: Al list of house museums and their proposed categories. *Museum and Art Consulting*, (2015) 1-10.

Disponível em:

[http://museumartconsulting.com/Rosanna\\_Pavoni\\_HouseMuseums.pdf](http://museumartconsulting.com/Rosanna_Pavoni_HouseMuseums.pdf) (2016.07.03).

PEARCE, S.: Objects as meaning or narrating the past. \_\_\_\_\_. *Interpreting objects and collections*. London and New York, Routledge, 1994, pp. 19-21.

ROQUE, M.: *O Sagrado no Museu*: musealização de objectos de culto católico em contexto português. Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011.

ROSA, M.: Prataria da coleção Ruth e Paschoal Grieco. AZEVEDO, B. et al.: *Memória, devoção e brasilidade*. São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2013, pp. 9-31.

SERRÃO, V.: *A produção artística e a história da arte face à globalização*. Conceito, criação e fruição da artes no início do século XXI. Lisboa, Instituto de História da Arte -Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

WARNIER, J.: *Construire La culture matérielle*: l'homme qui pensait avec ses doigts. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.



# Memória Disputada: Almeida Júnior no Museu Paulista e na Pinacoteca do Estado De São Paulo - Anos 1930

## RESUMO

Este trabalho destaca o interesse suscitado pela obra de Almeida Júnior durante o governo do Estado Novo (1937-1945) a partir da realização de diversas atividades naquele período: a tentativa de catalogação dos trabalhos do artista pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo, a aquisição de obras para a Pinacoteca do Estado e a organização da "Galeria Almeida Júnior" no Museu Paulista por determinação do então Interventor Federal, Adhemar de Barros. Por fim, analisa a transferência de muitas das obras reunidas pelo Museu Paulista para a Pinacoteca do Estado nos anos de 1947 e 1948.

## ABSTRACT

*This work highlights the interest aroused by the works of Almeida Júnior in the Estado Novo period (1937-1945), based on several activities in that period: the attempt to catalog the artist's works by the Department of Culture of the city of São Paulo, the acquisition of works for the Pinacoteca do Estado and the organization of the "Galeria Almeida Júnior" in the Museu Paulista by determination of the then state's appointed chief executive Adhemar de Barros, and analyzes the transfer of many of the works collected by the Museu Paulista to the Pinacoteca do Estado in the years 1947 and 1948.*

**Ana Paula Nascimento**

Pesquisadora - Estágio Pós-Doutoral  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo - PNPd/ Capes.

A maioria das obras do notável mestre brasileiro [José Ferraz de Almeida Júnior] figura na Pinacoteca do Estado de São Paulo; outras foram reunidas pelo governo paulista, algumas das quais figuravam no Museu Paulista. Mais tarde, resolveu-se fazer a transferência dessas telas para a Pinacoteca do Estado – com exceção da *Partida da Monção* e do painel *Conversão de São Paulo* – por ser a Pinacoteca uma galeria destinada exclusivamente às artes plásticas.

KORYBUT-WORONIECKI, J. ... *Eles construíram a grandeza de São Paulo*, p. 276.

O ano de 1939 parece ser essencial no que diz respeito à musealização das obras de José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899). Diferentemente do senso comum e do que muitos guias e publicações de museus esforçam-se em salientar, as obras de arte não aparecem cá e acolá pelo acaso mas por causa da ação de pessoas ou grupos, reiterando valores e com objetivos definidos. O pintor ituano, diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, não teve toda a produção considerada “acadêmica”, atrasada, fora de compasso com o “mundo moderno”. Se foi elogiado pelos críticos do século XIX,<sup>1</sup> também teve aspectos de sua obra ressaltados positivamente por diversos comentadores do século XX<sup>2</sup> e continua a despertar a atenção de muitos pesquisadores até a atualidade.

<sup>1</sup> Entre os quais Ezequiel Freire, Wenscelau Brás, Oscar Guanabara, Ramalho Ortigão e Gonzaga-Duque.

Com obras em diversos acervos do país, é fundamental destacar o Museu Nacional de Belas Artes, detentor desde a fundação, em 1937, de pinturas do artista provenientes da Academia Imperial de Belas Artes – responsável pelo primeiro conjunto disponível para fruição pública: *Derrubador brasileiro* (1879), *Remorso de Judas* (1880), *Descanso do modelo* (1882), *Recado difícil* (1895), e, para tristeza dos paulistas, após ampla campanha para a tela permanecer no estado, *Caipiras negaceando* (1895).

Em São Paulo, pinturas da autoria do artista já fazem parte do Museu Paulista desde a abertura ao público, em 7 de setembro de 1895: *Leitura* (1892), *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894); em 1902 foi adquirida para este Museu a grande tela *Partida da Monção* (1897). Em 1905, estas quatro telas e mais 22 pinturas são transferidas do Museu Paulista para o então edifício do Liceu de Artes e Ofícios, uma escola particular,<sup>3</sup> com o intuito de constituir o acervo inicial da Pinacoteca do Estado. Os motivos para tal transferência até a atualidade não são totalmente claros, a despeito das versões oficiais sempre apontarem à ida dos quadros para o Liceu como uma necessidade dada a inadequação dos mesmos em meio a outros objetos em um museu de viés enciclopédico, a falta de espaço no Monumento do Ipiranga e as inúmeras críticas sobre a colocação das obras naquele edifício. Também aventa-se a hipótese de que a iniciativa seria um primeiro passo para a organização de um futuro museu de pintura

<sup>2</sup> Podem ser destacados Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Sérgio Milliet e Luís Martins, entre outros.

<sup>3</sup> Hoje edifício da Pinacoteca do Estado.

ligado a uma sonhada Escola de Belas Artes nas terras paulistas, tão acalantada por personalidades como o engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, extremamente envolvido com tal iniciativa e o responsável direto pela adequação de uma sala do Liceu para o funcionamento da Pinacoteca, inaugurada em 25 de dezembro de 1905 – talvez idealizando uma metáfora de nascimento “iluminado”. Na ocasião são transferidas as obras “de cunho artístico”, permanecendo no Museu Paulista as “pinturas históricas”, os retratos e as cenas representativas dos grandes acontecimentos, especialmente os que tiveram lugar na cidade de São Paulo, divisão esta nem sempre clara.

A localização da Pinacoteca – no segundo andar de uma escola profissionalizante, em bairro considerado distante do centro naquele momento –, o pequeno número de obras, o desinteresse público e os poucos recursos auxiliam para o que poderia ser considerada uma pseudo existência, extremamente criticada pelos jornais do período desde a fundação até ao menos a década de 1920.<sup>4</sup> A situação torna-se ainda mais precária com o falecimento de Ramos de Azevedo, em 13 de junho de 1928, a ponto da Pinacoteca quase ser dissolvida. Na documentação disponível na própria instituição não há nenhuma referência

<sup>4</sup> Como em trecho da seguinte matéria: “[...] Prova-o a Pinacoteca do Estado. Confessemos desde logo que este arremedo de arte – único que possuímos – nos deve fazer corar de vergonha até a raiz dos cabelos. Bem fez o governo em esconder um último andar de um prédio particular em obras. Ele constitui por si uma alarmante manifestação de cultura. Está instalado em quatro acanhadas salinhas de triste aspecto, onde tudo se encontra e de tudo apenas um pouco [...]. In: RIBEIRO, Clovis. Um problema descuro. II- Os nossos museus. *O Estado de S. Paulo*, 13 set. 1920, p. 2.

do tipo causa-efeito, mas os acontecimentos posteriores explicitam a fragilidade porquanto, apesar de já possuir mais de vinte anos não conseguira se firmar como instituição museológica. No ano seguinte, em 3 de abril de 1929, retornam ao Museu Paulista as duas pinturas históricas que faziam parte do acervo inaugural: *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* (1900), de Oscar Pereira da Silva, e *Partida da Monção*, de Almeida Júnior, sendo inaugurada naquele mesmo ano a Sala das Monções “Almeida Júnior”. O retorno da grande tela é saudado entusiasticamente por Affonso d’Escragnole Taunay, diretor do Museu Paulista desde 1917:

[...] Uma inauguração de maior vulto se realizou em 1929. Graças a uma iniciativa de V. Ex. A abertura da magnífica Sala das Monções “Almeida Júnior” determinada pela transferência que V. Ex. mandou realizar da *Partida da Monção* do grande mestre ituano para o nosso Instituto, o qual aliás já pertencera longamente. [...] <sup>5</sup>

E o restante do acervo da Pinacoteca? Há uma tentativa de encaminhar todo o conjunto para o Museu Paulista como medida de economia e pela necessidade da

<sup>5</sup> Relatório anual de atividades de Affonso d’Escragnole Taunay para Fábio de Sá Barreto, então Secretário do Interior, p. 12 - Arquivo Permanente do Museu Paulista - Fundo Museu Paulista. No mesmo texto, Taunay cita as outras obras de Almeida Júnior que naquele momento faziam parte do acervo do Museu Paulista: *São Paulo a caminho de Damasco* (1888) e *Retrato de Prudente de Moraes* (sem data).



instrução pública utilizar as dependências dela para o Ginásio do Estado a partir de 1930 por causa da Revolução sucedida naquele ano, além da ocorrência de um incêndio no edifício do Liceu. Com a ocupação do prédio por outros órgãos, o acervo da Pinacoteca foi dispersado, sendo armazenado provisoriamente em diversas escolas primárias, em parte do almoxarifado da Secretaria da Educação (órgão ao qual era subordinada) e, em parte, no porão do próprio Museu Paulista.

Nos relatórios do Museu Paulista referentes aos anos de 1930 e 1931 este é um assunto recorrente e Taunay, contrário à transferência, ou melhor, a essa espécie de retorno, explica seus pontos de vista: a falta de espaço no Museu (o que já fora apresentado como um dos principais motivos para a criação da Pinacoteca), a necessidade de uma apresentação expositiva condizente com as obras de arte que seria altamente custosas e acarretaria reformas no edifício, além da necessidade de fechamento de salas já montadas com acervo daquela instituição para abrigar as obras e, talvez, o critério mais preocupante para o historiador – a disparidade de qualidade entre as telas da coleção até então abrigadas no bairro da Luz. No relatório referente às atividades de 1931, Taunay transcreve por completo o relatório anterior e acrescenta novas informações: que muitos dos secretários que se sucederam durante o período trouxeram o assunto reiteradamente à baila e, a partir de então, diversas correntes buscavam

soluções distintas para a Pinacoteca: uma continuava a achar que a melhor saída era a transferência para o Museu Paulista; outra pleiteava a entrega do acervo para a Escola de Belas Artes de São Paulo (Ebasp), instituição privada, e uma terceira concordava com a entrega da coleção para a Ebasp e a instalação de ambas no Palácio das Indústrias<sup>6</sup> – possivelmente com parte das dependências ociosas.

A situação da Pinacoteca permanece assim ao menos até 1932, não sem perdas. No ano anterior, 1931, a lei estadual 4.965 de 11 de abril cria o Conselho de Orientação Artística (COA), órgão consultor para assuntos relativos às Belas Artes. O decreto foi realizado a partir de estudo realizado pela comissão composta por José Manuel Azevedo Marques, o próprio Taunay, Paulo Vergueiro Lopes de Leão e Carlos Alberto Gomes Cardim Filho. Em dezembro de 1932, Taunay fica incumbido de fazer toda a negociação para a transferência da guarda, conservação e responsabilidade do acervo da Pinacoteca para a Escola de Belas Artes, a título provisório, transação levada a efeito pelos membros do COA. Sem diretor, autonomia, segue amalgamada com tal Escola por muitos anos. É a época em que novos agentes culturais ganham proeminência no cenário político, econômico e até artístico.

Em julho de 1933, o acervo é transportado para a nova sede do Museu, junto à referida Escola, no antigo prédio da Imprensa Oficial do Estado – rua Onze de Agosto, 39 e 41, próximo à praça da Sé – sendo o diretor da

<sup>6</sup> A transferência para o Palácio das Indústrias também é cogitada em períodos posteriores.

instituição de ensino também responsável pela Pinacoteca. No mesmo ano, José Wasth Rodrigues e Paulo Vergueiro Lopes de Leão são designados pelo COA e pela Escola para proceder a avaliação do estado de conservação das obras e planejar a disposição na nova sede.<sup>7</sup> Dessa maneira, Pinacoteca e Escola de Belas Artes passam a dividir o mesmo prédio, recursos, em uma promíscua e pouco clara relação entre público e privado que perdurou por mais de 50 anos.

Na época em que a Pinacoteca foi instalada na rua Onze de Agosto, era composta por duas sessões: uma dos originais e outras das reproduções. Durante essa fase, as obras pertencentes ao Museu eram guardadas pelo menos uma vez por ano durante quatro meses, a cada edição do Salão Paulista de Belas Artes. A Sala Henrique Bernardelli é inaugurada em 1937, com parcela do material proveniente do espólio dos irmãos Bernardelli que coube à Pinacoteca,<sup>8</sup> dando continuidade à prática de eleger artistas memoráveis para nomear as salas.



**FIG. 1 - Sala na Pinacoteca do Estado com obras de Almeida Júnior quando instalada na rua Onze de Agosto, década de 1930.** In: LOURENÇO, M. C. F. *Pinacoteca do Estado: catálogo geral de obras*. Secretaria de Estado da Cultura/ MinC/ Imesp/ Dema/ Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1988, p. 21.

Apesar da pouca visibilidade da instituição, matéria publicada pelo jornal *Folha da Manhã* em agosto de 1939 sobre a Pinacoteca, apresenta uma visão pessoal sobre a instituição: primeiramente, o articulista é contra a transferência (ou retorno) dos quadros históricos para o Museu Paulista concretizada em 1929; em outro trecho, enfatiza a importância da construção de um edifício próprio para a Pinacoteca, projetado para ser museu e, por fim, salienta novamente o retorno da pintura *Partida da Monção* para a instituição, asseverando a importância da criação de

<sup>7</sup>. Memorando de cerca de 1932. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>8</sup>. O espólio dos irmãos Bernardelli foi dividido por decisão testamentária entre as seguintes instituições: Pinacoteca do Estado, Museu Paulista, Instituto Histórico e

Geográfico Brasileiro (RJ), Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu Histórico do Rio de Janeiro e Museu Mariano Procópio (MG).

uma sala "Almeida Júnior", assim como já existia a sala dos irmãos Bernardelli, em um misto de orgulho da terra paulistana, bandeirante, e de descaso em relação aos artistas cariocas:

[...] Poderia assim o governo ir adquirindo, por exemplo, aos poucos as obras esparsas de Almeida Júnior, para com elas formar uma sala especial na Pinacoteca, onde o grande Mestre da Pintura Brasileira poderia ser devidamente estudado e admirado, em confronto com os demais pintores nacionais e estrangeiros cujas telas enriquecem a nossa Pinacoteca.

Será assim de esperar que o próprio quadro intitulado *Partida da Monção*, que não se justifica continue no Museu Histórico [Museu Paulista], venha fazer parte como quadro chefe de uma sala que poderá ter como patrono o nome do grande pintor ituano [...]<sup>9</sup>

Soa estranho o fato de que o autor parecer não levar em consideração (ou fingir que não levava) todo o panorama daquele momento pois vale ressaltar que, à época, o Museu Paulista organizava a Galeria "Almeida Júnior", inaugurada nove dias após a publicação de tal texto, o Departamento Municipal de Cultura visava catalogar as obras do pintor e a própria Pinacoteca tentava adquirir por diferentes vias obras

do pintor ituano, como a compra da esquisse de *Partida da Monção* de Antonieta Prado Arinos de Mello Franco<sup>10</sup> – pintura esta sobre a qual Taunay também tinha interesse para o seu projeto da famigerada Galeria – e a transferência de quatro retratos provenientes da Secretaria da Fazenda: *Dr. J. A. de Cerqueira César*, *Coronel Pedro Gonçalves Dente*, *Dr. Bernardino de Campos* e *Dr. João Alves Rubião Júnior*,<sup>11</sup> todas iniciativas daquele mesmo ano.

Há que se destacar que, em 1938, Paulo Duarte empreende a campanha "Contra o vandalismo e o extermínio", confrontando os acadêmicos e o poderio por eles estabelecido em relação a todo o sistema artístico: salões, escola e a própria Pinacoteca. O debate ocorre na Assembleia Legislativa Estadual, quando da apresentação do projeto que criaria o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de São Paulo. O embate se dá a partir dos textos publicados por Paulo Duarte no jornal *O Estado de S. Paulo*, pertencentes à série com mesmo título, quando o autor convoca a população paulista à preservação do patrimônio do estado.

Nas primeiras apresentações no plenário, as adesões partem de acadêmicos e modernos, posição revista posteriormente pelo primeiro segmento que, por intermédio dos jornais, passa a combater a implementação do Departamento, por considerá-lo uma sobreposição às atividades do COA. Em sucessivos artigos, Paulo Duarte

<sup>9</sup> A PINACOTHECA do Estado. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 ago. 1939, p. 6.

<sup>10</sup> CONSELHO de Orientação Artística. *O Estado de S. Paulo*, 21 abr. 1939, p. 7; CONSELHO de Orientação Artística. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 abr. 1939,

p. 11 e CONSELHO de Orientação Artística. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 jun. 1939, p. 9.

<sup>11</sup> Ofício de C. A. Gomes Cardim Filho, Secretário e membro do COA, a Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Diretor da Pinacoteca do Estado, 8 nov. 1939.

rebate as acusações, centrando os ataques na Escola de Belas Artes – que no período, articula estratégia para ingressar na recém-criada Universidade de São Paulo – seja por causa da qualidade do ensino oferecida seja em relação à competência de gerenciar a Pinacoteca. Os argumentos do articulista têm como base o julgamento de que a criação do Departamento do Patrimônio poderia sanar irregularidades e privilégios, como o fato da Pinacoteca encontrar-se monopolizada nas mãos de um pequeno grupo de particulares. O acalorado debate recebe adesões por um lado e rejeição pelo segmento até então controlador da situação. O aspecto mais significativo dessa discussão é a possibilidade de realizar, de maneira pública a polêmica e a revisão em relação ao patrimônio artístico.<sup>12</sup> Não por acaso a separação dos cargos de diretor da Ebasp e da Pinacoteca ocorre em 1939, por intermédio do decreto 10.178 que cria o cargo de Diretor Técnico, naquela data o mesmo diretor da Escola, Paulo Vergueiro Lopes de Leão.

Entre dezembro de 1938 e janeiro de 1939, talvez por causa do aquecimento do mercado de arte, prováveis vendas de obras de artistas como Almeida Júnior para o exterior e acalorado debate devido a possível criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado, há toda uma movimentação para que fosse realizada ao menos uma pesquisa e catalogação das obras realizadas pelo artista, o que parece seria feito pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo.<sup>13</sup> Em 1939, o Diretor do

Departamento de Cultura era Francisco Pati, após a demissão de Mário de Andrade do cargo de Diretor do órgão criado durante a gestão de Fábio Prado à frente da Prefeitura. Em maio daquele ano, matéria assinada por J. Batista de Sousa sobre o 89º ano de nascimento do pintor, após enumerar diversas pinturas afirma:

[...] Os quadros do grande artista ituano andam aí dispersos, pelos museus e galerias particulares. Bem deviam eles estar reunidos em uma grande pinacoteca oficial, para nosso orgulho e para que essas obras-primas jamais desapareçam servindo de material de estudo para os jovens pintores paulistas de hoje. [...] <sup>14</sup>

Porém, apesar dos esforços empreendidos, até o momento não pude verificar se a iniciativa da catalogação da obra de Almeida Júnior foi levada a cabo pelo Departamento de Cultura e, em se realizada, qual teria sido a amplitude da iniciativa.

Em um cenário político em transformação, com o golpe de estado de Getúlio Vargas, em novembro de 1937, há a necessidade de reorganização das forças e das prioridades nas únicas duas instituições museais paulista daquele período. Assim, desde abril de 1939, cerca de um ano após ser nomeado por Getúlio Vargas como interventor em São Paulo, Adhemar de Barros incumbiu Taunay de organizar uma Galeria “Almeida Júnior” no Museu Paulista,

<sup>12</sup> Cfr. LOURENÇO, 1995, p. 121-2.

<sup>13</sup> UM GRANDE artista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 dez. 1938, p. 4 e A HISTÓRIA de um quadro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 jan. 1939, p. 4.

<sup>14</sup> SOUSA, J. Baptista de. Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 maio 1939, p. 2.



como parte de um movimento em prol das artes nacionais. Adhemar de Barros parece ter se empenhado na localização das obras e no envio de verbas complementares para aquisição das mesmas e reforma de salas para abrigá-las, iniciativa esta louvada por amplos segmentos da sociedade paulista, talvez um contraponto ao regime de exceção do período.

Naquele mesmo mês, Adhemar de Barros inaugurara um retrato do *Marechal Floriano Peixoto* (1895), como parte das comemorações do centenário de nascimento do militar na sede do Governo, no Palácio dos Campos Elíseos,<sup>15</sup> obra posteriormente transferida para o Museu Paulista.

É importante salientar que Adhemar de Barros era piracicabano, ou seja, de uma das regiões retratadas por Almeida Júnior, e casado com Leonor Mendes de Barros, esta filha de Otávio Mendes, o primeiro proprietário de *Saudades*, comprada no leilão póstumo do artista em 1900, pintura esta doada para a Pinacoteca em 1982 em homenagem ao tombamento do edifício. A escolha por Almeida Júnior, além de toda a simbologia em construção desde o final do século XIX parece trazer além dos elementos políticos escolhas pessoais.

Para a organização da Galeria, a última dedicada a uma só personalidade no Museu Paulista, Taunay conseguiu verba suplementar de 400 contos de réis. Ele não mediu esforços para organizar tal sala e, com amplo trânsito social, conseguiu localizar, comprar ou permutar, restaurar e

organizar um amplo conjunto, composto por 25 obras, em parte estruturadas em torno de *Partida da Monção* e das paisagens da região de Porto Feliz e dos representantes de antigos habitantes locais e aspectos do viver deles como *Cozinha caipira*, *Apertando o lombilho*, *O violeiro*, *Nhá Chica*, *Caipiras negaceando*, *Amolação interrompida* (estudo), *Caipira picando fumo* (estudo), como afirma no discurso de inauguração da Galeria:

[...] *O Violeiro* e *Nhá Chica* estampam com singular sinceridade o tipo daquela assistência que das ribanceiras do Paredão de Araraitaguaba se despendia dos viajantes da Monção, [...], de presença ainda tão vivaz na tradição ituana.

[...] A admirável *Cozinha caipira*, legítima obra-prima, é um destes ambientes onde viveram *Nhá Chica*, *O Violeiro* e sua companheira; os *Caçadores que negaceiam*, o amolador do machado, interrompido na sua faina; o picador de fumo e tantas outras daquelas figuras caipiras, a que o pintor tanto soube comunicar cunho do realismo.<sup>16</sup>

Outras tipologias e temas não foram esquecidos – *Paisagem do sítio do Rio das Pedras*, *Paisagem fluvial*, *Mosqueteiro*, *O Importuno*, *Ponte da Tabatinguera*. A essas telas, se somam outras de caráter religioso, retratos de homens ilustres, um painel alegórico da *Pintura* e alguns

<sup>15</sup> GRANDES comemorações cívicas serão realizadas em todo o país, pela passagem do primeiro centenário de nascimento de Floriano Peixoto. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 abr. 1939, p. 1.

<sup>16</sup> Discurso de Taunay por ocasião da inauguração da Galeria “Almeida Júnior”. In: INAUGURAÇÃO da Galeria “Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 ago. 1939, p. 6.

estudos.<sup>17</sup> O conjunto era complementado por máscara mortuária e busto do pintor, manuscritos do artista, medalhas, caixa de tintas, paleta, banquinho e tela em branco, além do retrato de Paulo do Vale Júnior do artista ituano. A Galeria possuía ainda com os retratos de Getúlio Vargas e Adhemar de Barros, como era obrigatório no período, realizados por Henrique Távola. Inaugurada em 29 de agosto de 1939, contou com a presença de inúmeras autoridades estaduais e federais, inclusive do então presidente da República, com direito a placa comemorativa.



**FIG. 2 - Galeria "Almeida Júnior" no Museu Paulista, 1942.**  
Fotografia Gino Pastore. Fundo Museu Paulista - Universidade de São Paulo.

<sup>17</sup> *Fuga para o Egito (estudo), Cristo na Cruz, São Paulo a caminho de Damasco, D. Pedro II, Prudente de Moraes, Manuel Lopes de Oliveira, Visconde do Rio Claro, Antônio Pais de Barros, Dr. Francisco de Assis Peixoto, Coronel Fernando Prestes, Retrato de Joana Liberal da Cunha e Retrato de moça.*

Parece que também era intenção de Taunay organizar um álbum com as pinturas de Almeida Júnior e, ao mesmo tempo, elaborar um levantamento dos quadros existentes em São Paulo,<sup>18</sup> talvez em sobreposição com o trabalho em andamento do Departamento de Cultura ou participando da mesma iniciativa. Para completar o inventário, manda fotografar os quadros que estavam em São Paulo e em Itu para álbuns a serem encaminhados para Adhemar de Barros e para o Patrimônio Histórico.<sup>19</sup> A sala passa por algumas mudanças até o término da gestão de Taunay, no final de 1945.

### Voltemos à Pinacoteca

Com a desapropriação do imóvel na rua Onze de Agosto para criação da praça Clóvis Bevilacqua, a Pinacoteca retorna ao edifício da Luz, que havia sido comprado pela Secretaria da Fazenda do Estado para abrigar especialmente o Museu, e também a Escola de Belas Artes e o Conselho de Orientação Artística. Em janeiro de 1947, a Pinacoteca retorna ao antigo endereço, sendo reinaugurada em 25 de março daquele ano, mas ainda como no período anterior dividindo-o com muitos outros órgãos e seguindo as mesmas diretrizes.

<sup>18</sup> Carta de Affonso de Escagnole Taunay para Cid de Castro Prado - verificar quem era no Governo - datada de 8 de maio de 1939 - Fundo Museu Paulista - Pasta 174.

<sup>19</sup> Carta de Affonso de Escagnole Taunay para Adhemar de Barros - datada de 23 de junho de 1939 - Fundo Museu Paulista - Pasta 174.

Naquele mesmo ano, em 8 de março, há uma nova transferência para a Pinacoteca oriunda do Museu Paulista, possivelmente para complementar uma provável Sala “Almeida Júnior”.



**FIG. 3 - Sala “Almeida Júnior” na Pinacoteca, c.1947.** In: 100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2005, p. 27.

O Museu Paulista agora estava sob a direção de Sérgio Buarque de Holanda, sendo interventor do estado Macedo Soares. Na ocasião são enviadas 19 obras de Almeida Júnior: *Fuga para o Egito*, *Batismo de Jesus*, *Cristo crucificado*, *Paisagem fluvial*, *Paisagem do sítio Rio das Pedras*,

*Ponte da Tabatinguera*, *Retrato de moça*, *Joana Liberal da Cunha*, *Mosqueteiro*, *Violeiro*, *Nhá Chica*, *Cabeça de caipira* (estudo), *Amolação interrompida* (estudo), *Caipira picando fumo* (estudo), *Caipiras negaceando*, *Apertando o lombinho*, *Cozinha caipira*, *O importuno* e *A Pintura* consideradas de valor artístico e histórico; também são encaminhadas mais duas pinturas (*Retrato de José Ferraz de Almeida Júnior*, de Paulo do Valle Júnior, e *Sera*, realizada por Ruggero Pannerai) e seis objetos.<sup>20</sup>

No ano seguinte, uma nova transferência de obras, de vários autores é feita pelo Museu Paulista para a Pinacoteca.<sup>21</sup> Interessante o rearranjo de acervos museológicos de maneira mais condizente com o perfil de cada instituição ocorrido logo após Taunay aposentar-se do cargo de diretor do Museu Paulista, pois é provável que só desta maneira seria possível desmontar a sala por ele criada com as obras de Almeida Júnior. Todavia, retratos de políticos e homens importantes ficam parte em uma instituição, parte na outra, em escolha pouco clara. Até hoje tais transferências acarretam disputas tanto pelo Museu Paulista e pela Universidade de São Paulo quanto pela Pinacoteca e pela Secretaria de Estado da Cultura, apesar das relações amistosas e de as obras serem reconhecidas, ao

<sup>20</sup> Dos objetos que um dia pertenceram a Almeida Júnior: uma tela, um cavalete, uma caixa de tintas, um banquinho, a última palheta e uma máscara [mortuária] de gesso. Recibos (três) enviados por Sérgio Buarque de Holanda para Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/ Pinacoteca do Estado de São Paulo), datados de 8 de março de 1947. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>21</sup> São transferidas as seguintes obras, ao todo dez: *A Providência guia Cabral*, de Eliseu Visconti; *Camões lendo ‘Os Lusíadas’ aos frades de São Domingos*, de

Antônio Carneiro; os retratos de *Francisco de Assis Peixoto Gomide*, *Euzébio Stevaux*, *José Manoel de Mesquita*, *Manoel Lopes de Oliveira*, *Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, todos executados por Almeida Júnior; *Figura*, de Henrique Bernardelli; *Conselheiro Antônio Moreira de Barros*, de Salvador Esolá; *Painel decorativo*, de Henrique Bernardelli. In: Recibo enviado por Sérgio Buarque de Holanda para Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/ Pinacoteca do Estado de São Paulo), datado de 19 de fevereiro de 1948. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

menos pelo público, como parte central do acervo de cada Museu.

Se nos anos 1930, especialmente por Adhemar de Barros, a figura de Almeida Júnior foi utilizada para reforçar o sentido de paulistanidade em momento político tão delicado no estado, percebe-se que as duas instituições, Pinacoteca e Museu Paulista, na época ambas subordinadas ao Governo do Estado, buscaram requerer para si uma memória sobre a produção do artista, seja ela histórica, seja artística. As salas dedicadas a personalidades reforçam tal discurso e Almeida Júnior pôde nos ligar tanto ao passado de ampliação do território nacional como ser o elo entre acadêmicos e modernos, vislumbrando um novo horizonte.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREFE, A. C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. Unesp/ Museu Paulista, São Paulo, 2005.

100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2005.

KORYBUT-WORONIECKI, J. (Org.). ... *Eles construíram a grandeza de São Paulo: in memoriam*. Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, São Paulo, 1954.

LOURENÇO, M. C. F. *Operários da modernidade*. Hucitec/ Edusp, São Paulo, 1995.

LOURENÇO, M. C. F. *Pinacoteca do Estado: catálogo geral de obras*. Secretaria de Estado da Cultura/ MinC/ Imesp/ Dema/ Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1988.

MAIA NETO, R. de A. *Apuros de pensar museus: o confronto de teorias de Sérgio Buarque de Holanda e Mário Pedrosa*. FAUUSP, São Paulo, 2014. (Relatório de Pesquisa de Pós Doutorado).

NASCIMENTO, A. P. (Coord. Ed.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, A.P. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1930)*. FAUUSP, São Paulo, 2009. (Tese de doutorado).





## Tombamento e Destombamento: Ambiguidades e Conflitos na Atribuição de Valores aos Bens Culturais

### RESUMO

Esta comunicação objetiva discutir algumas das questões envolvidas no chamado 'destombamento' de um bem cultural, ou seja, a anulação ou cancelamento do tombamento, recurso administrativo cuja utilização tem crescido em tempos recentes, apesar de seu caráter excepcional. Situando a discussão no contexto das relações entre as políticas de preservação e os estudos de História da Arte, a análise do 'destombamento' lança luzes sobre as variadas formas de 'resolver o passado artístico' no campo das políticas patrimoniais brasileiras e sobre as transformações na noção de bem cultural em diferentes momentos históricos.

### ABSTRACT

*This paper aims to discuss some issues involved in the cancellation of the protection of a cultural property, in other words, an administrative resource whose use has been growing in recent times, in spite of its exceptional character. Situating the discussion in the context of the relations between preservation policies and Art History studies, the analysis of the 'cancellation of the protection' throws light on the various forms of 'resolving the artistic past' in the field of Brazilian heritage policies and on the transformations in the notion of cultural properties at different historical moments.*

### **Bruna Aparecida Silva de Assis**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Bolsista FAPESP.

### **Manoela Rossinetti Rufinoni**

Professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo

Desde as primeiras iniciativas voltadas à preservação de bens culturais em âmbito nacional até a delimitação e aplicação de instrumentos jurídicos específicos para este fim – com a criação do instrumento do ‘tombamento’ –, o debate sobre quais bens deveriam ser selecionados e preservados pelo Estado descortinou idealismos, influências políticas e recortes historiográficos precisos, lançando luzes sobre uma gama bem determinada de produções artísticas e arquitetônicas<sup>1</sup>. As circunstâncias históricas destes direcionamentos políticos e ideológicos na seleção dos tombamentos têm sido largamente discutidas em diversos estudos e pesquisas acadêmicas, a partir de diferenciadas abordagens. O sentido inverso do ato, contudo, o cancelamento desta mesma proteção, ou o ‘destombamento’, ainda aguarda estudos críticos que investiguem as circunstâncias e os agentes que o mobilizam e quais as problemáticas que enseja, ao passo que torna sem efeito o instrumento legal mais utilizado no Brasil para a preservação de bens culturais. Em que medida o aumento dos casos de destombamento sinaliza certa fragilização do instrumento de preservação? Além da interferência de questões políticas e econômicas, o destombamento sugere ambiguidades e conflitos na atribuição de valores aos bens culturais em tempos recentes? Com base na análise de processos selecionados pertencentes aos três níveis de preservação atuantes no Estado de São Paulo (federal, estadual e municipal)<sup>2</sup>, a pesquisa que

ora apresentamos tem buscado identificar e problematizar as principais causas e repercussões do destombamento de um patrimônio cultural.

No Brasil, o delineamento do conceito de patrimônio cultural remonta às primeiras décadas do século XX. A ameaça de perda ou destruição de registros materiais de nosso passado, sobretudo associados ao período colonial, forneceu o cenário para debates profícuos entre intelectuais e estudiosos que buscavam atentar para a arte então considerada tradicionalmente brasileira e para os bens que deveriam compor o patrimônio nacional (FONSECA, 1997, p.94-95). Esse debate culminaria na criação do órgão federal de proteção do patrimônio cultural, apoiado pelo governo de Getúlio Vargas. Em 1936 foi inaugurado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor escolhido pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. No ano seguinte, em 30 de novembro de 1937, com a aprovação do Decreto-lei nº 25, foram traçadas as bases jurídicas da atuação do órgão.

Segundo Márcia Chuva, esse modelo de política de preservação, que tem o Estado como o centralizador das ações de proteção, advém do modelo francês, que predominou nos países europeus e repercutiu em alguns países da

<sup>1</sup> Esta comunicação apresenta os estudos iniciais da pesquisa de mestrado de Bruna Aparecida Silva de Assis, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp, sob orientação da Profª. Drª. Manoela Rossinetti Rufinoni. Pesquisa financiada pela FAPESP.

<sup>2</sup> A escolha dos processos de destombamento está sendo realizada neste momento, com base no levantamento pormenorizado junto às instituições de preservação do patrimônio cultural no estado de São Paulo.

América Latina durante as primeiras décadas do século XX, como o Brasil e a Argentina (CHUVA, 2009, p.62)<sup>3</sup>.

[O Decreto-lei 25] é um ato administrativo que deu origem à tutela do Estado sobre o patrimônio histórico e artístico nacional, em virtude do valor cultural que lhe fosse atribuído, por meio do Sphan. O tombamento tem como finalidade impor uma delimitação de propriedades, públicas ou privadas, sem, no entanto, promover a desapropriação ou impedir sua alienabilidade. Sem dúvida, o contexto de implantação do decreto-lei nº25/1937, durante o Estado Novo, foi fundamental nesse sentido, já que foram construídos os meios e técnicas necessários para sua aplicação, execução e legitimação, consagrando a ideia da preservação cultural nas mãos do Estado (CHUVA, 2009, p. 147).

Desse modo, o tombamento – instrumento jurídico criado por lei federal e posteriormente adotado em legislações específicas em órgãos estaduais e municipais (IPHAN, 2008, p.54) –, ao reconhecer o valor histórico-artístico de um bem, atribui-lhe uma função social e confere ao Estado a função de tutelá-lo<sup>4</sup>. Importante ressaltar que a promulgação

do Decreto-Lei-25 encontrou um panorama político e jurídico propício devido às condições criadas pela Constituição de 1934<sup>5</sup>. Segundo Sant’Anna (1995, p.78), ao instituir a “função social da propriedade como princípio constitucional, [a carta magna de 1934] proporcionou o desenvolvimento, no Brasil, de todos os ramos do direito vinculados à codificação da interferência do Estado na propriedade privada”.<sup>6</sup> Diversas propostas anteriores voltadas à organização federal da tutela de bens culturais, elaboradas entre 1917 e 1934<sup>7</sup>, não lograram êxito justamente por esbarrar em questões relacionadas à limitação do direito de propriedade. Desse modo, o texto do Decreto-lei-25, elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, buscou viabilizar “os meios legais que garantiriam a atuação do órgão federal de preservação, principalmente no sentido de depurar as questões envolvidas com o direito de propriedade, assim como desonerar o Estado na tutela do patrimônio histórico, seja desvinculando o tombamento da desapropriação do bem, seja atribuindo ao proprietário a responsabilidade pela sua conservação” (RUFINONI, 2013, p.169-170). Tais temas possuem particular interesse na presente abordagem, pois, como veremos, as limitações impostas pelo tombamento e a responsabilidade pela sua conservação têm provocado inúmeras críticas por

<sup>3</sup> Sobre as origens do modelo francês de proteção dos bens culturais, ver também: CHOAY, 2001.

<sup>4</sup> Segundo Sônia Rabello (2009, p.19), o tombamento é o instrumento legal de preservação mais conhecido e utilizado pelas instituições patrimoniais, pois, ao mesmo tempo em que confere ao Estado a responsabilidade pela tutela, garante ao proprietário a posse e o uso deste mesmo bem.

<sup>5</sup> BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 1934.

<sup>6</sup> Posteriormente, a Constituição de 1937, instaurada após o golpe que instituiu o regime ditatorial do Estado Novo, além de elencar a proteção das belezas naturais

e dos monumentos dentre as incumbências do Estado, abriu caminho para a imposição de sanções aos contraventores, disposição a ser corroborada pelo Código Penal de 1940 (RUFINONI, 2013, p.169).

<sup>7</sup> Trata-se dos projetos de Wanderley Pinho (1917); Alberto Childe (1920); José Marianno Filho (1921); Luiz Cedro (1923); Augusto de Lima (1924); Jair Lins (1925) e novo projeto de Wanderley Pinho (1930). Para referências completas sobre as propostas e leis citadas e para um panorama dos conteúdos abordados pelos projetos mais importantes, consultar (SANT’ANNA, 1995, p.81-88).

parte dos proprietários dos bens protegidos e estão, muitas vezes, na origem das circunstâncias que levam aos pedidos de destombamento.

Além de definir o que constitui o patrimônio histórico e artístico nacional, instituir os quatro Livros do Tombo<sup>8</sup> e organizar os procedimentos envolvidos no ato de tombamento, o capítulo III do Decreto-lei, intitulado “dos efeitos do tombamento”, esclarece quais serão as limitações impostas ao bem protegido, seja público ou privado, como as condições de transferência de propriedade e de deslocamento, bem como a atenção à conservação de seus aspectos materiais, incluindo a caracterização do entorno, para o caso de arquiteturas:

Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.

(...)

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso

a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto (BRASIL, 1937).

Devemos destacar, contudo, que o próprio Decreto-lei 25/37 já abre margem para o cancelamento do tombamento, caso o proprietário manifeste impedimento financeiro para a conservação do bem e o Estado não possa interceder em seu auxílio.

Art. 19. O proprietário de coisa tombada, que não dispuser de recursos para proceder às obras de conservação e reparação que a mesma requerer, levará ao conhecimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a necessidade das mencionadas obras, sob pena de multa correspondente ao dobro da importância em que for avaliado o dano sofrido pela mesma coisa.

§ 1º Recebida a comunicação, e consideradas necessárias as obras, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará executá-las, a expensas da União, devendo as mesmas ser iniciadas dentro do prazo de seis meses, ou providenciará para que seja feita a desapropriação da coisa.

§ 2º À falta de qualquer das providências previstas no parágrafo anterior, poderá o proprietário requerer que seja cancelado o tombamento da coisa (BRASIL, 1937, grifo nosso).

<sup>8</sup> A saber: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes e Livro do Tombo das Artes Aplicadas (BRASIL, 1937).



O Decreto-lei nº 25/37 passou apenas por duas alterações. A primeira, e que nos interessa neste artigo, diz respeito à noção de utilidade pública, introduzindo antagonismos difíceis de depurar na prática da preservação. Por um lado, o bem tombado tem uma função social, pois é exemplar da cultura brasileira e por isso deve ser protegido para a história presente e das gerações futuras; por outro lado, a noção de *utilidade pública* (CHUVA, 2009, p.147), no sentido de atender ao bem comum, pode justificar a necessidade de demolição desse mesmo bem, provocando o seu desaparecimento em prol do desenvolvimento e do bem-estar da sociedade. Também promulgado no governo Vargas, o Decreto-lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941 estabelece que:

O Presidente da República, atendendo a motivos de interesse público, poderá determinar, de ofício ou em grau de recurso, interposto pôr qualquer legítimo interessado, seja cancelado o tombamento de bens pertencentes à União, aos Estados, aos municípios ou a pessoas naturais ou jurídicas de direito privado, feito no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (BRASIL, 1941, grifos nossos).

Com relação ao contexto histórico e político em que ocorreu a promulgação do citado Decreto-lei, os pesquisadores José Eduardo Rodrigues e Marcos Miranda (2012) e Márcia Chuva (2009) argumentam que as reformas urbanas em curso na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, te-

riam sido o motivo para a flexibilização do tombamento, permitindo a demolição de bens protegidos que se encontravam no trajeto da nova avenida Presidente Vargas, não por acaso nomeada em homenagem ao presidente. Rodrigues e Miranda (2012, p.61-62) afirmam que o destombamento de que trata o Decreto-lei de 1941 é um “deplorável resquício do autoritarismo centralizador do Estado Novo [...]”, que “teve origem espúria e casuística, eis que criado especialmente para facilitar a construção da Avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro”, provocando a destruição de “pelo menos duas valiosas igrejas, a de São Pedro dos Clérigos e a do Bom Jesus do Calvário, além de parte dos jardins da Praça da República.” Apoiando o mesmo argumento, Chuva comenta:

No ano da implantação desse decreto-lei, 1941, a Capital Federal vivia um momento crucial, quando estavam sendo feitas as obras de abertura da avenida Presidente Vargas. Na reta das demolições, encontravam-se alguns bens tombados, sob a guarda do Sphan, tais como o Campo de Santana (atual praça da República), que foi destombado e reduzido para passar a avenida. Encontrava-se, também, a igreja de São Pedro dos Clérigos, tombada em 1938, que teve seu tombamento cancelado, em 1943, também apoiado nesse decreto-lei, para que pudesse ser derrubada. Apesar de o Sphan ter apresentado um projeto alternativo ao da prefeitura para o traçado da nova avenida, não obteve êxito.

(...) Por outro lado, ficou patente que seu poder de barganha era relativo, num caso em que poderosos interesses econômicos e políticos estavam em jogo (CHUVA, 2009, p. 147-148).

Telles, Costa e Sales (2014), contudo, relativizam essa afirmação, já que as duas igrejas acima citadas foram destombadas dois anos depois da promulgação do Decreto-lei, em 1943<sup>9</sup>. De qualquer modo, a criação do instrumento do destombamento evidencia a fragilidade na proteção oficial dos bens culturais, pois, frente ao desenvolvimento urbano, os bens tombados sempre serão passíveis de adulteração ou desaparecimento, sem que sejam incluídos nessas transformações espaciais como parte histórica do território.

Essa aparente ambiguidade, contudo, possui moventes que vão além do conteúdo jurídico imediato. Além de abrir caminho para revisões de processos de tombamento – sobretudo em casos polêmicos, nos quais estão envolvidos fortes interesses econômicos –, a existência da figura do destombamento pode descortinar questões mais complexas, relativas aos reais alcances das políticas de preservação, aos critérios para atribuição de valores e ao envolvimento da sociedade na prática de tutela. Numa época em que observamos uma significativa expansão tipológica e cronológica do

conceito de bem cultural (CHOAY, 2001, p.207) – processo iniciado, sobretudo, na década de 1960, com repercussões evidentes na política de preservação brasileira –, tem se intensificado o tombamento de espaços e arquiteturas com base na identificação de outros valores. Além do valor histórico ou artístico “excepcional”, ou seja, daqueles bens associados a “fatos memoráveis” de uma história brasileira branca, católica e abastada<sup>10</sup>; ou apreciados como obras de arte erudita; passaram a ser tombados diversos bens representativos de outras histórias e memórias: espaços voltados à prática de religiões africanas, arquiteturas industriais e espaços do trabalho, locais associados à memória da ditadura militar etc. Essa ampliação considerável do que se configura um bem cultural, no entanto, não ocorre sem gerar conflitos, momento em que os atos de tombamento e de destombamento fazem ecoar enfrentamentos latentes na sociedade, de ordem política, econômica e sociocultural. Se hoje entendemos que os valores atribuídos aos bens vão além de um recorte histórico e artístico pré-determinado décadas atrás, os bens tombados no passado ainda nos são representativos? Numa arquitetura, o quê, exatamente, se preserva no ato do tombamento? Apenas sua materialidade? Qual o papel do Estado e o real alcance do tombamento nesse contexto?

<sup>9</sup> Telles, Costa e Sales (2014) abordam o cancelamento do tombamento no campo do Direito, com foco nas implicações jurídicas e seus reflexos nas políticas culturais voltadas à preservação. Os autores destacam que o primeiro cancelamento de tombamento com base no Decreto-lei 3866/41 foi o da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Porto Alegre. O fato seria um indicio de que o documento legal não teria sido criado exclusivamente para facilitar a construção da Avenida Presidente Vargas (TELLES et al, 2014, p.3).

<sup>10</sup> Lembremos a definição de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional defendida pelo Decreto-Lei 25/37 e os recortes históricos e estilísticos privilegiados pelo Sphan no início de sua atuação, conforme abordado por CHUVA, 2009; FONSECA, 1997 e MARINS, 2008. “Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” (BRASIL, 1937).

Acreditamos que a recorrência ao destombamento – que deveria ser uma exceção, mas que tem crescido significativamente a partir da década de 1990 – pode ser a repercussão, no campo normativo, das incertezas e conflitos contemporâneos na prática de preservação, agravados pela pressão de interesses econômicos. Em cada caso são diversos os moventes do destombamento: justificativas relacionadas à necessidade de ceder espaço ao crescimento urbano, descaracterização excessiva do bem devido à má conservação ou ruína, perda de “valores excepcionais” etc. Logo, a indefinição do real papel do Estado e da sociedade nas práticas de salvaguarda, assim como as transformações na atribuição de valores a esses bens e a inversão de prioridades na aplicação do conceito de utilidade pública, são apenas alguns dos elementos envolvidos nessa problemática.

A questão do destombamento ainda é pouca explorada em âmbito acadêmico. Além das referências ao tema na bibliografia voltada às políticas de preservação em um sentido mais amplo, como os textos de Márcia Chuva (2009), Maria Cecília Londres Fonseca (1997) e Sônia Rabello de Castro (2009); ou na bibliografia específica na área jurídica, a exemplo dos estudos de José Eduardo Rodrigues e Marcos Miranda (2012) e Mário Pragmácio Telles, Rodrigo Costa e Jessica Sales (2014); recentemente temos observado algumas pesquisas que abordam a questão a partir de estudos de

caso em diferentes cidades e estados, discussão que pudemos constatar em dissertações, artigos e comunicações publicadas em anais de eventos científicos.

É o caso do estudo desenvolvido por Favreto (2015), que discute o cancelamento do tombamento das Corredeiras de Bem Querer, em Roraima<sup>11</sup>, impulsionado pela construção de uma hidrelétrica; assim como Köhler (2005, p.90-91), que discorre sobre o caso do Forte do Buraco, nas proximidades de Recife, destombado após demolição parcial para a realização de obras da Marinha nas proximidades. O caso é particularmente interessante, pois, em tempos recentes, o IPHAN tem estudado a possibilidade de tomba novamente as ruínas da antiga fortificação.<sup>12</sup> Voltando ao Rio de Janeiro, Radun e Coelho (2015) evidenciam as questões jurídicas envolvidas no cancelamento do tombamento com base em dois exemplos: o conjunto patrimonial da cidade de São João Marcos e a Igreja de São Pedro dos Clérigos, tema também abordado por Márcia Chuva (2009, p.147-148). Em ambos os casos, as discussões se desenrolaram nos anos 1940, durante o regime ditatorial varguista. Seis meses após o tombamento de um conjunto de bens na cidade de São João Marcos, o projeto para construção de uma barragem foi o argumento para o cancelamento da tutela a partir do Decreto-lei nº 2.269/1940, que então promoveu a “suspensão dos efeitos” do Decreto-lei nº 25/1937 para aquele caso. Ou seja, um

<sup>11</sup> Segundo a autora, as Corredeiras do Bem-Querer, localizadas no município de Caracaraí (RR), foram tombadas em 2008 e destombadas em 2012. O cancelamento do tombamento ocorreu devido a interesses políticos e econômicos que privilegiaram a construção de uma hidrelétrica no local (FAVRETO, 2015, p.6-7).

<sup>12</sup> O Forte do Buraco, atualmente em ruínas, localiza-se na divisa entre Recife e Olinda. Trata-se de uma edificação construída pelos holandeses no século XVII. O forte foi tombado pelo Sphan na década de 1930 e destombado na década de 1950 (KÖHLER, 2005, p.90-91).

destombamento que ocorreu ainda antes do citado Decreto-lei 3.866/1941.<sup>13</sup> No caso da Igreja de São Pedro dos Clérigos<sup>14</sup>, o destombamento ocorreu com base no argumento da “utilidade pública”, afirmado pelo documento legal de 1941, como vimos.

Com relação aos casos levantados até o momento no Estado de São Paulo, notamos que os motivos predominantes para a anulação do tombamento recaem naqueles expostos por Telles, Costa e Sales (2014, p.10): “a) perecimento da coisa tombada; b) desaparecimento do valor; e c) atendimento de interesse público superveniente”. No entanto, geralmente tais motivos são obscuramente provocados, como no caso da negligência na conservação que leva ao arruinamento ou à descaracterização; ou, ainda, das motivações justificadas com base no interesse público, porém, verdadeiramente voltadas ao benefício de particulares.

O único caso de anulação de tombamento em nível federal no estado de São Paulo é a Igreja de São Gonçalo, localizada na Praça João Mendes em São Paulo, construída em 1757. O edifício foi destombado na década de 1950 com base na afirmação de perda de valor artístico, já que o Sphan o considerou “desfigurado”.<sup>15</sup>

Quanto aos bens tombados em nível estadual, nossa lista se inicia com o cancelamento do tombamento de antigos sobrados na cidade de São Roque, ocorrido na década de

1970, conforme descrito por Carlos Lemos, em tom de denúncia:

Esses sobrados, que tanto dignificavam o velho ‘terreiro de São Roque’, (...) foram também demolidos depois de tombados pelo Condephaat. O poder do dinheiro, os conchavos políticos e o total desamor às coisas do passado condenaram os velhos documentos arquitetônicos a um criminoso destombamento, cuja documentação processual está perdida. (...) O outro sobrado, mais antigo, residência do Barão de Piratininga, que também fora proprietário do sítio bandeirista de Santo Antônio, foi destombado sob a alegação de que estaria condenado (o telhado estava arruinado) e sem salvação devido à falta de verbas. É que um banco o havia comprado e necessitava de uma agência em ponto central (LEMOS, 1999, p.121).

Casos mais recentes e de grande interesse para discussão foram o destombamento do Sítio Piraquara, em São Paulo, e os debates referentes à Fazenda Tenente Carrito<sup>16</sup>, em Itapetininga, ambos os bens já desaparecidos. No primeiro caso, ocorrido em 2013, o argumento para o destombamento foi o desaparecimento do bem. Os debates entre conselheiros do Condephaat, conforme se depreende das

<sup>13</sup> O destombamento da cidade de São João Marcos também é abordado por Leda de Melo (2010).

<sup>14</sup> O cancelamento do tombamento da Igreja de São Pedro dos Clérigos foi tratado em conjunto com outros bens localizados no entorno, a saber, o Campo de

Santana, a Igreja Bom Jesus do Calvário e Via Sacra e o edifício da Alfândega (RADUN e COELHO, 2015).

<sup>15</sup> *Folha de São Paulo*, Cotidiano, 25 de dezembro de 2015.

<sup>16</sup> CONDEPHAAT. Sede da Fazenda Tenente Carrito. Processo de Tombamento nº 21115/1979.



atas publicadas no Diário Oficial do Estado de São Paulo, revelam impasses importantes para a presente abordagem. Apesar de deliberarem pelo destombamento, alguns conselheiros manifestaram-se contrários a esta medida quando “a ruína do bem tombado é decorrente de negligência por parte do proprietário”<sup>17</sup>, solicitando o encaminhamento dos autos à autoridade competente para investigação das responsabilidades relativas à conservação do bem, assim como a realização de prospecções arqueológicas para buscar possíveis remanescentes do edifício. No segundo caso, discutido no mesmo dia, o desfecho foi distinto. O Egrégio Colegiado do Condephaat deliberou por recusar o destombamento da Fazenda Tenente Carrito, “mantendo o tombamento do imóvel mesmo com o desaparecimento de sua cota positiva”<sup>18</sup>, possivelmente uma resposta à sequência de destombamentos que poderiam ocorrer com base no “desaparecimento” do bem, considerando que a ruína, muitas vezes, é intencional, ou provocada pela negligência nas ações de conservação. Segundo Ana Lúcia Duarte Lanna, então presidente do Condephaat, a solução adotada foi a seguinte:

Foi apresentada solução técnica que viabilizou a manutenção da proteção sobre a área, por considerar que esforços foram envidados em estudos e levantamentos, registros foram feitos em livros publicados pelo Condephaat, de modo que a memória deste bem, não

deveria ser simplesmente apagada da historicidade dos tombamentos realizados pelo órgão, inclusive por se tratar de um sítio bandeirista, cuja proteção remete ao período heroico de atuação do Iphan em São Paulo. Neste sentido, propôs-se a manutenção do tombamento, que passou a incidir sobre a área onde existia o bem tombado, com indicação de instalação de placa explicativa no local, exposição em outros prédios existentes na mesma área, mantendo-se a obrigatoriedade de que as intervenções na área sejam previamente analisadas pelo Condephaat, considerando a possibilidade de realização de pesquisa arqueológica no local (LANNA, 2016).

Em âmbito municipal, observamos fragilidades ainda maiores. Em muitas cidades, os órgãos municipais de preservação possuem pouca força política ou sequer existem, relegando as ações de tutela ao CONDEPHAAT ou ao Ministério Público. É o caso da cidade de Presidente Prudente, cujo órgão municipal de preservação está desativado há vários anos e o Ministério Público tem atuado no sentido de garantir a tutela antecipada de alguns bens (HIRAO e FLOETER, 2012, p.54). O destombamento em nível municipal da Igreja de São

<sup>17</sup> Condephaat, Ata 1702 da Sessão realizada em 15-04-2013. Deliberações publicadas no Diário Oficial do Estado de São Paulo, 08/05/2013, Poder Executivo, p.49.

<sup>18</sup> *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, Poder Executivo – Seção I, terça-feira, 11 de junho de 2013, p.40.

Sebastião, ocorrido em 1993<sup>19</sup>, demonstra a citada fragilidade na aplicação da legislação de tutela em âmbito local, já que a anulação do tombamento foi sancionada pela Câmara Municipal mesmo sem a anuência do órgão local de preservação, já desmobilizado e em desativação, àquela época (Idem, p.53).

Na cidade de Bauru, o destombamento das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo seguiu caminho semelhante. O edifício foi tombado pelo CODEPAC (Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Bauru) em 1996. Pouco tempo depois, contudo, o conselho municipal teve suas atividades suspensas e assim permaneceu até meados de 1999. Neste intervalo, o proprietário solicitou à prefeitura o cancelamento do tombamento alegando problemas estruturais no edifício e falta de recursos para iniciar uma restauração; pedido acatado pelo prefeito em 1998, sem qualquer anuência do CODEPAC. Em 2004, o edifício já estava demolido (SOUSA, 2014, p.125-130). Neste caso em particular, o fato de ser um edifício industrial – tipologia arquitetônica cujo reconhecimento como bem cultural é recente, além de ocupar extensas áreas urbanas com grande interesse imobiliário –, certamente contribuiu para pressionar pelo destombamento. Fatos similares verificamos, também, em Marília e em Ribeirão Preto. No primeiro caso, as Indústrias Matarazzo situadas em Marília,

tombadas em nível estadual em 1988, foram destombadas em 1997, após processo judicial. O juiz responsável pelo processo “ressaltou que não existe valor histórico ou artístico” em um imóvel arruinado, declarando nulo o tombamento (NASCIMENTO, 2010, p.45-46). Um claro exemplo das ingerências envolvidas no tratamento de bens culturais, já que o Poder Judiciário não deveria atrair para si quaisquer decisões acerca da importância histórica e dos valores atribuídos aos bens culturais<sup>20</sup>. Já em Ribeirão Preto, a Companhia Nacional de Estamparia CIANÊ, tombada em 1994 pelo órgão municipal, o CONPPAC (Conselho de Preservação do Patrimônio Cultural do Município de Ribeirão Preto), também foi destombada em 2002. A lei municipal que tombou o edifício foi revogada pela Câmara Municipal, seguindo a solicitação de um vereador.<sup>21</sup>

Para concluir, outro caso importante para os recortes desta pesquisa é o destombamento e a demolição do Casarão Saraceni, em Guarulhos. O casarão em estilo eclético, construído na década de 1910, foi tombado em 2000 pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico, Artístico, Ambiental e Cultural do Município de Guarulhos. Na década de 1990, com a construção de um *shopping* nas imediações do casarão, o edifício acabou envolvido pelo empreendimento, mantendo-se isolado no interior de seu estacionamento. A situação tornou-se bastante incômoda

<sup>19</sup> A Catedral de São Sebastião, localizada em Presidente Prudente (SP), foi tombada em nível municipal por meio do Decreto nº 5.512 de 12 de abril de 1985 e destombada em 18 de outubro de 1993, por meio da Lei Municipal nº. 3.778/93 (HIRAO e FLOETER, 2012, p.53).

<sup>20</sup> Rodrigo Modesto Nascimento tem se dedicado a problematizar a anulação de tombamentos, com base no citado caso de Marília (SP). Seus textos serão

investigados com maior atenção ao longo desta pesquisa (NASCIMENTO, 2010, 2013, 2015).

<sup>21</sup> Cf.: RIBEIRÃO PRETO, Lei n. 6826/94 (Considera de valor histórico o imóvel da Cia. Nacional de Estamparia CIANÊ) e Lei n. 9.567/02 (Revoga em todos seus termos a Lei 6.826/94).

para os proprietários do *shopping*, que desejavam expandir o número de vagas para automóveis. Após intensos debates e significativa repercussão entre moradores e na mídia local, em 2010 o casarão foi destombado por ato da Câmara Municipal, com a anuência do órgão municipal de preservação. Como justificativa, alegou-se que o casarão não possuía valores históricos e artísticos excepcionais, afirmação que ecoa conflitos e ambiguidades nos critérios para atribuição de valores e na difícil contemporização entre os interesses coletivos e de particulares.<sup>22</sup>

Com base em levantamento preliminar dos destombamentos no Estado de São Paulo, intentamos selecionar estudos de caso a partir dos quais investigaremos criticamente as principais causas, discussões e repercussões associadas ao destombamento do patrimônio arquitetônico. Ao longo desta seleção e análise, buscaremos atentar para os dizeres de Telles, Costa e Salles (2014), sobretudo no que diz respeito à excepcionalidade do destombamento, à relativização negativa que o ato confere aos valores atribuídos ao bem, aos conflitos envolvidos em sua discussão e às formas de participação da sociedade neste debate.

É importante ressaltar, também, que o cancelamento de tombamento não somente afasta a proteção conferida, mas também *desvaloriza* a coisa tombada, no sentido de lhe retirar o valor que antes fora atribuído.

Noutras palavras, o cancelamento de tombamento retira o manto protetor e a aura de patrimônio, razão pela qual deve ser usado somente em casos excepcionais. [...] Uma das principais condicionantes na aplicação do cancelamento de tombamento é que tal ato deve ser precedido não só de manifestação do conselho, mas de mecanismos que garantam a participação popular neste processo decisório, tal como preconizam as modernas políticas culturais [...] (TELLES et al, 2014, p.9-10, grifo nosso).

Como exposto brevemente nesta comunicação, desde a década de 1990 tem crescido a recorrência aos destombamentos de bens arquitetônicos, sobretudo junto aos municípios. No entanto, se sabemos que a participação da sociedade civil nas ações preservacionistas também ganhou força nas últimas décadas, é imprescindível que coloquemos em discussão como estender essa mesma participação também ao debate sobre o destombamento. É preciso, portanto, investigar a fundo quais as circunstâncias, motivações e enlaces jurídicos e administrativos que permeiam a anulação da proteção de um bem cultural.

<sup>22</sup> Guarulhos: um olhar crítico sobre a cidade. Site <http://santiago-guarulhos.blogspot.com.br/> [Acesso em 29/05/2016].

## LEVANTAMENTO PRELIMINAR: DESTOMBAMENTOS NO ESTADO DE SÃO PAULO<sup>23</sup>

### *Esfera Federal*

#### **IPHAN**

- Igreja de São Gonçalo (São Paulo): tombada em 1938 e destombada em 1952<sup>24</sup>.

### *Esfera Estadual*

#### **CONDEPHAAT**

- Casa do Barão de Piratininga (São Roque): destombado em 1971, face ao desaparecimento do bem<sup>25</sup>;
- Casa do Sítio Piraquara (São Paulo): tombada em 1984 e destombada em 2013<sup>26</sup>;
- Indústria Matarazzo (Marília): tombada em 1988 e destombada em 1997<sup>27</sup>;
- Edifício Teatral Guglielmo Oberdan (São Paulo): tombado na década de 1980, destombado face ao desaparecimento do bem<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Esta listagem preliminar baseou-se nas informações disponibilizadas nos sites dos órgãos de preservação ou citadas em estudos acadêmicos. Outros casos em debate no interior dos órgãos de preservação, cujas deliberações ainda não foram divulgadas, poderão vir à tona futuramente, durante as pesquisas documentais.

<sup>24</sup> IPHAN. Igreja de São Gonçalo. Processo nº 0180-T-3. A Igreja de São Gonçalo, no entanto, permanece protegida em âmbito estadual. CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 25428/71.

<sup>25</sup> A documentação deste processo não foi encontrada até o momento.

<sup>26</sup> CONDEPHAAT. Sítio Piraquara, mobiliário e pertences. Processo de Tombamento nº 20700/1978.

<sup>27</sup> CONDEPHAAT. Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. Processo de Tombamento nº 26030/88.

### *Esfera Municipal*

#### **São Paulo (CONPRES)<sup>29</sup>**

- Mansão Matarazzo (Bela Vista): tombada em 1989 e destombada em 2010<sup>30</sup>;
- Edifício Teatral Guglielmo Oberdan – Brás: tombado em 1991 e destombado em 2010<sup>31</sup>.
- Casa do Sítio Piraquara – Ermelino Matarazzo, tombada em 1991 e destombada em 1992<sup>32</sup>.

#### **Guarulhos (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico, Artístico, Ambiental e Cultural do Município de Guarulhos)**

- Casarão Saraceni: tombado em 2000 e destombado em 2010.

#### **Bauru (CODEPAC – Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Bauru)**

- Edifício das antigas Indústrias Matarazzo: tombado em 1996 e destombado em 1998.

#### **Presidente Prudente (Condephaat – Presidente Prudente)<sup>33</sup>**

<sup>28</sup> CONDEPHAAT. Teatro Oberdan. Processo de Tombamento nº 21324/80.

<sup>29</sup> Na listagem da cidade de São Paulo, não foram considerados os imóveis provisoriamente tutelados com base no enquadramento como ZEPEC pelo Plano Diretor (Lei Nº 13.885/2004). Consideramos apenas os imóveis efetivamente tutelados pela legislação de tombamento municipal e que posteriormente tiveram a proteção cancelada.

<sup>30</sup> CONPRES. Processo nº 1989-0.002.581-3 / 2010-0.038.283-0; Resolução 06/10.

<sup>31</sup> CONPRES. Processo nº 1991-0.005.014-8; Resolução 04/10.

<sup>32</sup> CONPRES. Resolução 05/91; Resolução 01/92.

<sup>33</sup> Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico de Presidente Prudente. A Secretaria Municipal de Cultura de Presidente Prudente



- Catedral de São Sebastião: tombada em 1985 e destombada em 1993.

**Ribeirão Preto** (CONPPAC – Conselho de Preservação do Patrimônio Cultural do Município de Ribeirão Preto)

- Companhia Nacional de Estamparia CIANÊ, antiga Indústria Matarazzo: tombada em 1994 e destombada em 2002.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CHUVA, M. R. R. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FAVRETO, C. B. O cancelamento de bens tombados: um estudo sobre as Corredeiras do Bem-Querer. In: *XVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores, novos e velhos desafios*. Santa Catarina: Florianópolis, 2015.

FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

HIRAO, H.; FLOETER, R. A. *O patrimônio arquitetônico e urbano de Presidente Prudente: o possível preservado*. Revista Tópos, v. 6, nº 2, 2012.

pretende alterar a nomenclatura do órgão para Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Arquitetônico, Arqueológico e Turístico (Mudephaat), com o intuito de evitar confusão com a designação do órgão estadual. Site da Prefeitura

IPHAN. *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

KÖHLER, A. F. *Antes que caia! Patrimônio histórico e turístico em Igarassú (PE)*. Dissertação de Mestrado em Administração Pública e Governo. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

LEMONS, C. A. C. *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: EDUSP, 1999.

LANNA, A. L. D. *Patrimônio cultural: política e práticas. Relatório da gestão 2013/2015 da presidente do Condephaat*. Arquitextos Vitruvius, n.189.00, ano 16, fev. 2016.

MARINS, P. C. G. Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista. In: *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p.137-167.

MELO, L. A. S. de. Uma cidade perdida: São João Marques e seu destombamento. In: *Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História, 2010.

NASCIMENTO, R. M. *Destombamento do patrimônio: reflexões sobre um tema polêmico*. Cultura Histórica & Patrimônio, v.3, n.1, 2015, p.52-66.

\_\_\_\_\_. *Patrimônio industrial na cidade de Marília – SP: preservação e descaso*. Museologia e Patrimônio, v.3, n.1, 2010, p.41-48.

de Presidente Prudente. Secretaria de Cultura estuda reativar antigo Condephaat municipal ainda este ano, 18 de janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. O destombamento do patrimônio: um debate necessário. In: *IV Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

RABELLO, S. *O Estado na preservação dos bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

RADUN, D. F.; COELHO, I. Políticas e gestão do patrimônio: uma análise do instituto do destombamento e seus novos atores. In: *II Congresso Internacional de História: produção e circulação do conhecimento histórico no século XXI*, 2015.

RODRIGUES, J. E. R.; MIRANDA, M. P. de S. *Estudos de direito do patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

RUFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Fap-Unifesp: Edusp, 2013.

SANT'ANNA, M. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1927-1990)*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 1995.

SOUSA, J. da S. *Cidade tombada: a queda de braço em torno da preservação do patrimônio histórico em Bauru*. Monografia do Curso de Comunicação Social. Bauru: FAAC-UNESP, 2014.

TELLES, M. F. de P.; COSTA, R. V.; SALES, J. F. O revés da proteção: apontamentos sobre o instituto do cancelamento de tombamento e suas implicações nas políticas de preservação do patrimônio cultural. In: *V Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.



## Eliseu Visconti e o “Espaço Democrático” da Arte Vinculado à Oficialidade Estatal

### RESUMO

Este estudo discorre sobre como a trajetória de Eliseu Visconti se relacionou com um “espaço democrático” vinculado à oficialidade no final do século XIX e início do século XX, tanto no Brasil quanto no exterior. Para tratar do “espaço democrático” usufruído por Eliseu Visconti, pensamos sua trajetória, avaliando sua relação com o incentivo estatal e a arte oficial.

### ABSTRACT

*This study discusses how Eliseu Visconti's trajectory was related to a “democratic space” linked to the mainstream at late nineteenth and early twentieth centuries, both in Brazil and abroad. In order to deal with this “democratic space” enjoyed, we discuss his trajectory, evaluating his relation with State patronage and the official Art.*

Este artigo é uma versão adaptada de parte dos resultados obtidos no nosso estudo de doutorado, concluído em 2016.

**Fabíola Cristina Alves**

Doutora em Artes pela Unesp.

**E**liseu Visconti iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1883. Em 1885, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro. Com a transição política ocorrida no contexto brasileiro no final do século XIX – o início da República –, a Academia Imperial de Belas Artes passa por uma reformulação, tornando-se a Escola Nacional de Belas Artes em 1890<sup>1</sup>. No período, o estudante Eliseu Visconti engajou-se na transição e na reformulação das normas de ensino das artes plásticas, destacando-se sua participação como aluno da fundação do Ateliê Livre, que foi uma das primeiras experiências do contexto brasileiro que considerou o fazer da pintura ao ar livre.

Eliseu Visconti se manteve sensibilizado e conservou ao longo da sua vida os aprendizados da experiência formativa que vivenciou no Ateliê Livre. Tal experiência foi aprofundada com seus estudos na cidade de Paris oportunizados pelo Prêmio de Viagem à Europa, este prêmio foi conquistado em 1892 e financiado pelo governo brasileiro. Graças aos bons resultados dos seus estudos na Europa, Eliseu Visconti conseguiu prorrogar sua bolsa até o limite máximo, permanecendo no exterior como pensionista de 1893 a 1900. Durante esse período, Eliseu Visconti estudou em diversas instituições, o mapeamento da sua presença como aluno nas formações oferecidas pela capital francesa, foi, entre outros, tema do doutoramento de Ana Cavalcanti. De acordo com os dados levantados pela autora:

Completou sua formação em Paris em três instituições: na *École des Beaux Arts*, na *Académie Julian* e na *École Guérin*, onde foi aluno de Eugène Grasset (1845-1917), um dos introdutores do *Art Nouveau* na França. Visconti regressou ao Brasil em 1900, trazendo reverberações do Simbolismo, do Impressionismo, do Pontilhismo e do *Art Nouveau*. Interessou-se pelo Divisionismo no início do século 20, quando recebeu a encomenda de pintura decorativa para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (CAVALCANTI, 2010, p. 95)

Eliseu Visconti interessou-se pelos aspectos visuais do simbolismo, do impressionismo, do pós-impressionismo e da *art nouveau*. Ele também não se limitou ao fazer de uma única tendência, por vezes, perpassava ou até entrelaçava modelos artísticos, inclusive aproximando-as do seu conhecimento adquirido no Brasil. Aparentemente, o processo artístico e as escolhas de Eliseu Visconti nos revelam um artista que prezava pela liberdade criativa. Mirian Seraphim complementa nossa afirmação:

Visconti também não tinha necessidade de bradar contra as regras acadêmicas porque nunca se sentiu preso a elas. Utilizou as habilidades aprendidas na sua formação sempre que com elas podia conseguir o efeito desejado, assim como também do ideário e ferramental

<sup>1</sup>Ver: *Cronologia*. In: VISCONTI, T. S. (org). *Eliseu Visconti - Modernidade Antecipada*. Rio de Janeiro: Holos Consultores Associados, 2012, p. 239.



impressionista, divisionista, *art nouveau*, simbolista ou pré-rafaelita. (SERAPHIM, 2012, p. 66)

Entre todos os estilos ou tendências que Eliseu Visconti estabeleceu alguma afinidade, foi o impressionismo viscontiano alvo de críticas que acusaram sua influência impressionista de tardia. Entretanto, atualmente, se observa o impressionismo viscontiano a partir de novas pesquisas sobre a repercussão do movimento impressionista na Europa. Sobre o uso do termo “pintor impressionista” atribuído ao Eliseu Visconti, Ana Cavalcanti explica:

Quem se interessa pela obra de Eliseu Visconti, sabe que o pintor foi valorizado como um introdutor do impressionismo entre nós. Porém, ao aproximar-se mais atentamente de suas telas, percebemos que a classificação de “pintor impressionista” não se adapta ao essencial de seu trabalho. É verdade que há influência do impressionismo em suas pinturas, mas trata-se da utilização de uma técnica, e não do engajamento do pintor no movimento artístico. (CAVALCANTI, 2005, p. 2 e 3)

Concordamos com a autora em dois pontos, primeiro que a classificação “pintor impressionista” não se adapta, ou melhor, não engloba a totalidade do trabalho desenvolvido por Eliseu Visconti e por segundo não há um engajamento

dele no movimento impressionista na Europa, ou não há indícios de tal. No entanto, pensamos que a influência impressionista pode ser o uso de uma técnica, mas sem ser apenas uma habilidade só prática.

Observamos que abordagens recentes da obra desse artista destacam que uma visão cronológica considera tardia a filiação impressionista de Eliseu Visconti, mas que uma análise contextual, entende que a aceitação do impressionismo pelo público e pelas instituições francesas é contemporânea ao período dos estudos do pintor como pensionista em Paris<sup>2</sup>.

Teria sido tardia a filiação de Eliseu Visconti aos postulados impressionistas? Uma análise simplesmente cronológica diria que sim, pois, convencionalmente surgido em 1874, o impressionismo na França já cedia espaços ao expressionismo, ao fauvismo e ao cubismo, quando Visconti utiliza aquela técnica na transição do século XIX para o século XX. No entanto, uma regressão à época, na qual o conservadorismo e a morosidade das comunicações imprimiam um movimento lento à propagação da evolução artística, mostrará que a capital francesa é uma exceção, para onde artistas de todo o mundo são atraídos pelos novos experimentos. (VISCONTI, 2012, p.22)

<sup>2</sup> VISCONTI, T. S. *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p. 22-24.

Se a capital francesa no período vivido por Eliseu Visconti era o “lugar” de experimentos, foi nesse contexto que os mais diversos modos de expressão artística conquistaram seu “lugar” histórico na memória construída pela história da arte, seja um “lugar” oficial ou independente. Entre as muitas possibilidades experimentais, foi o simbolismo outra influência reconhecida pelos historiadores da obra de Eliseu Visconti. O movimento simbolista, assim como o impressionismo também repercutiu no contexto francês vivido por Eliseu Visconti. No entanto, é plausível que o contato do artista com o estilo simbolista tenha ocorrido ainda em terras brasileiras.

Um dos patrocinadores do Ateliê Livre, do qual Visconti participou em 1890, foi o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende, que tinha grande interesse pelos salões simbolistas em Paris, e talvez tivesse algum peso em orientar as escolhas do jovem Visconti ao chegar na metrópole francesa. (MIGLIACCIO, 2014, p. 26)

Se mesmo antes de chegar à Paris, Eliseu Visconti já tinha algum direcionamento para procurar os ensinamentos do simbolismo, seja por certo interesse dos patrocinadores do Ateliê Livre ou por outro motivo, também é observado que no período que Eliseu Visconti chega à capital francesa, o simbolismo ao contrário do impressionismo já era um movimento que gozava de certo reconhecimento oficial.

Pierre-Henry Frangne em *La négation à l'oeuvre* (2005) explica que a diferenciação entre o simbolismo e o impressionismo se estabeleceu a partir do critério da oficialidade. Segundo o autor, o simbolismo foi um dos últimos estilos incorporados pela academia, já o impressionismo que encontrou resistência com as normas da academia, procurou então, constituir em seu núcleo uma ruptura com a pintura oficial e tradicional.

Mais do que técnicas adquiridas por Eliseu Visconti, tanto a influência impressionista quanto a simbolista, devem ser observadas como resultado de um saber constituído durante a sua permanência na Europa em missão de estudos.

A partir das viagens de estudo à França, Visconti compreende que a natureza seria bem mais do que um assunto entre outros. Seria a porta de acesso aos novos problemas artísticos que enfrentava, pois do estudo direto da luz e da cor dependeria, em última instância, a afirmação de sua personalidade de pintor. Vivencia, assim, o dilema aberto para a pintura moderna pela opção de pintar ao ar livre. A contemplação direta da natureza, a partir dos sentidos, punha em questão os padrões anteriores de representação [...] (Vera Beatriz SIQUEIRA, 2014, p. 40)

Os padrões anteriores de representação, ou seja, o padrão acadêmico, certamente, era uma habilidade conhecida e também desenvolvida por Eliseu Visconti, considerando, que o artista formou-se na Escola Nacional de Belas-

Artes do Rio de Janeiro e que também frequentou a *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* de Paris. Nesta última, Eliseu Visconti foi admitido como aluno em 1893 e frequentou o ateliê de desenho até 1894<sup>3</sup>.

Para este estudo desenvolvemos consulta no *Archives Nationales* dos documentos da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, a saber: os Regulamentos (1892 a 1945). Na pesquisa foi possível observar, que a prática do ensino acadêmico nessa instituição se manteve oficializada até a segunda metade do século XX<sup>4</sup>. A partir dos Regulamentos, compreendemos que a permanência dos valores cânones da arte foi parte do contexto vivido por Eliseu Visconti, mas, o artista abandonou a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* em pouco tempo de estadia na Europa como pensionista. Ele, então, se inscreveu em outras instituições de ensino de arte: *École Guérin* e *l'Académie Julian*.

Mas, por que Eliseu Visconti desiste dos seus estudos na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*? Teria ele optado por expandir seu conhecimento além do padrão acadêmico? É importante notar que as outras opções escolhidas por ele para complementar seus estudos eram aceitas no contexto francês oficial de ensino das artes, ao contrário de outros ateliês ligados às tendências das chamadas vanguardas. Sobre o assunto, Ana Cavalcanti esclarece:

Seja porque não se adaptou ao sistema de ensino, seja porque não teve acesso aos ateliês de pintura, é evidente que Visconti abandonou os cursos da *École des Beaux-Arts*. Pelos trabalhos que enviou como obrigação de pensionista, e que hoje se encontram nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, sabemos que frequentou a Academia Julian, onde pintava a partir do modelo vivo. Mas além disso, Visconti inscreveu-se no curso de Eugène Grasset (1841- 1917) que ensinava desenho de arte industrial e composição decorativa na *École Guérin*, também conhecida como *École normale d'enseignement du dessin*. De 1894 a 1898, Visconti frequentou o curso de composição decorativa ministrado por Eugène Grasset toda quarta-feira de 14 às 16 horas. Os ensinamentos do mestre visavam os resultados práticos, estimulando a autonomia dos alunos. Grasset permitia a cada um desenvolver-se tão livremente quanto possível, segundo seus próprios dons. (CAVALCANTI, 2005, p. 10 a 11).

É possível pensar que Eliseu Visconti teve certa dificuldade de adaptação ao sistema de ensino na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Porém, se considerarmos que o artista já havia vivenciado o sistema de ensino acadêmico no Brasil, que a princípio seguia o padrão francês e tendo em

<sup>3</sup> Cavalcanti, A. M. T., *Les artistes brésiliens et « Les prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de doutorado, Université de Paris 1, 1999, p. 162-4.

<sup>4</sup> AJ/52/438 - *Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine)*, documentos da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Regulamentos.

mente que ele foi aprovado na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* com razoáveis bons resultados no processo de admissão<sup>5</sup>, resta uma dúvida sobre como devemos compreender a “não adaptação” ao sistema de ensino.

Segundo as normas do sistema de ensino da *École Nationale de Beaux-Arts*<sup>6</sup>, os alunos eram admitidos, mas o acesso aos ateliês de pintura e de escultura era determinado pela administração em concordância com o professor chefe do ateliê. O acesso significava a inscrição na formação pretendida. Os alunos admitidos para a formação em pintura ou escultura eram intitulados como alunos de primeira classe. Os alunos que não estavam aptos a participar das aulas dos ateliês eram classificados como alunos da segunda classe e deveriam participar de uma formação básica, extremamente direcionada à formação em desenho.

A frequência no curso direcionado para os alunos da segunda classe não significava a progressão automática à formação dos alunos da primeira classe. Para conquistar uma vaga na formação de pintura ou escultura, no primeiro ano, os alunos da segunda classe eram submetidos a uma formação de desenho, mas deveriam também conquistar uma menção para poder pleitear a passagem para primeira classe. Nos termos do regulamento vigente no período de admissão de Eliseu Visconti:

Art. 43. – Os alunos de segunda classe participarão dos exercícios de desenho e de modelagem, que consistem:

1º Desenho de figura, após em gesso;

2º Modelagem de ornamento, e, excepcionalmente, de figura, após em gesso.

Cada um desses exercícios, que será, tanto quanto o serviço permitir, em número igual, sendo dirigido pelo professor especial de desenho ou escultura.

Os trabalhos, com dimensões determinadas pelo professor, serão executados em doze horas. Eles poderão ser conservados quando solicitado pelo professor especial para se concorrer a obtenção de uma menção de desenho e uma menção de modelagem exigida para a passagem à primeira classe. (AJ/52/438 - *Archives Nationales*, tradução nossa)

Eliseu Visconti não passou à primeira classe, apesar de frequentar as aulas de desenho no ateliê destinado aos alunos da segunda classe. Aparentemente a escolha do abandono da sua formação dentro da *École Nationale des Beaux-Arts* pode ter sido ocasionada pelas próprias relações hierárquicas estabelecidas entre os chamados alunos da primeira e da segunda classe. Além disso, a ascensão dos alunos da segunda classe, do nosso ponto de vista, se estabeleceu

<sup>5</sup> Ver :Cavalcanti, A. M. T, *Les artistes brésiliens et « Les prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de doutorado, Université de Paris 1, 1999, p. 162.

<sup>6</sup> AJ/52/438 – *Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine)*, documentos da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Regulamentos.



como um processo altamente competitivo e a exclusão aos poucos dos indivíduos era parte do processo.

Retomando as considerações de Ana Cavalcanti e citadas anteriormente, é possível que Eliseu Visconti tenha procurado novas instituições, como foi o caso da *École Guérin*, em busca de um estabelecimento de ensino que lhe garantisse uma maior liberdade, mas que também lhe permitisse uma possibilidade de inserção no mercado ligado à indústria.

Segundo Ana Cavalcanti (2005, p. 10), Eliseu Visconti enviou (como obrigação de pensionista) trabalhos que foram desenvolvidos durante o período de estudos na *Académie Julian*. Em consulta aos registros da *Académie Julian* nos *Archives Nationales*, foi possível mapear os períodos frequentados por Eliseu Visconti nesse estabelecimento a partir dos registros de pagamentos, a saber: a partir de novembro 1894, manhãs de agosto à dezembro de 1896, abril e maio de 1897<sup>7</sup>. Não consta registro de 1895, o que nos indica um afastamento aproximado de um ano de Eliseu Visconti da *Académie Julian*.

As obrigações de pensionista, na época, incluíam a formação em instituições oficiais na Europa, como a *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* e a *Académie Julian*. Incluía também o envio de obras para o Brasil, a fim de demonstrar o bom desempenho dos valores investidos pelo governo brasileiro, sendo ainda, recomendável a participação nos Salões promovidos no contexto europeu, pois os

mesmos concediam aos jovens artistas a inserção oficial no mundo da arte internacional. Sobre o contexto vivido por Eliseu Visconti, Ana Cavalcanti explica:

Nesse quadro tumultuado, é necessário imaginar o jovem brasileiro que chegava a Paris, atordoado por todo esse movimento, novato na batalha artística francesa. Para ele, o espaço mais democrático ainda era o dos Salões. Campo de prova para os recém-chegados, os Salões permitiam ao iniciante expor suas obras a um público numeroso. Além disso, não esqueçamos que um quadro exposto no Salão parisiense tinha repercussão muito favorável na imprensa brasileira. Como os artistas brasileiros que o precederam em Paris, Visconti participou das exposições oficiais. Mas nunca expôs no *Salon des Indépendants*, o que é compreensível, tendo em vista o caráter oficial de sua estadia na França, como pensionista do Estado brasileiro. De 1894 a 1900, durante o período de seus estudos, Visconti expôs repetidas vezes tanto no *Salon des Champs Elysées* quanto no do *Champ de Mars*. Em 1900, último ano de sua pensão, obteve uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris, com duas telas: *Gioventù*, então exposta sob o título de *Mélancolie*, e *As Oréadas*. (CAVALCANTI, 2005, p. 14-5).

<sup>7</sup> MIC/63 As/ 1 – *Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine)*, documentos da *Académie Julian*.

Ana Cavalcanti observa que a participação nos referidos salões foi para Eliseu Visconti um meio democrático de tentar ganhar visibilidade no contexto francês, mas, também de ganhar visibilidade no contexto brasileiro, já que a autora destaca que esses salões eram bem vistos pela imprensa brasileira. A autora nota que Eliseu Visconti nunca participou do *Salon des Indépendants*, como se o caráter oficial de pensionista em estudos o impedisse de participar do mesmo.

É necessário, um pouco de atenção na “não participação” de Eliseu Visconti ao *Salon des Indépendants*, pois sendo pensionista, assim como outros brasileiros nesse contexto, mesmo supondo que Eliseu Visconti tivesse vontade ou interesse de participar desse salão, a sua condição de pensionista o limitava, ele como todos os demais pensionistas não poderiam correr o “risco” de ter o nome vinculado à arte não-oficial ou às vanguardas porque a aproximação explícita às novas tendências poderia ser motivo de cancelamento dos benefícios de pensionista (na época).

Certamente, a aproximação com a vanguarda artística era quase um “tabu” para os alunos brasileiros bem-educados no ensino acadêmico, mesmo assim, de acordo com os relatos de Henrique Cavaleiro (genro do artista), Eliseu Visconti chegou a conhecer pessoalmente Paul Gauguin e manteve contato com o mesmo<sup>8</sup>.

Por outro lado, Eliseu Visconti procurou participar dos salões oficiais durante sua estadia na Europa. O aspecto democrático dos salões aparentemente aberto a todos pode

ter sido um grande atrativo para Eliseu Visconti, vale ainda observar que os salões possuíam suas normas e regras a fim de melhor definir e até mesmo limitar o aspecto democrático dos mesmos.

Um dos salões que Eliseu Visconti conseguiu conquistar uma medalha foi a Exposição Universal de 1900, portanto, para discutir o “espaço democrático” reservado ao Eliseu Visconti dentro do chamado “oficial”, observamos as normativas desse concurso. Conforme o regulamento geral da Exposição Universal de 1900:

Art. 2. A Exposição universal internacional, estabelecida em Paris, no ano de 1900, será aberta no dia 15 de abril e encerrada no dia 5 de novembro.

Ela receberá obras de arte... e, em general, todos os objetos apresentados na classificação em anexo do presente regimento.

Todas as nações estão convidadas a participar. (F/21/4061- *Archives Nationales*, tradução nossa)

A princípio, a Exposição Universal era um espaço aberto a todos, indiferente à origem, à nacionalidade, logo, todos poderiam participar. Mas, conforme o regulamento, a admissão de obras dos artistas estrangeiros recebia um tratamento específico.

<sup>8</sup> [http://www.eliseuvisconti.com.br/bio\\_premio\\_viagem.htm](http://www.eliseuvisconti.com.br/bio_premio_viagem.htm) (acesso: 20 de maio de 2015)

Art. 25. Admissão de obras estrangeiras será estabelecida pelo Comissário-Geral a pedido do Comissário da nação à qual pertence o artista e com a aprovação do Diretor de Belas Artes.

Art. 26. O artista estrangeiro, cujo país não possuiu um comissário deve apresentar os seus pedidos ao Comissário Geral (Departamento de Belas Artes) antes de 01 de dezembro de 1899 e depositar os seus trabalhos no Palácio *Champs Élysée* entre os dias 5 a 20 de dezembro de 1899.

(F/21/4061-*Archives Nationales*, tradução nossa)

As obras dos estrangeiros eram admitidas em seleção particular, ou seja, um espaço reservado aos estrangeiros e as obras inscritas eram indicadas pelo comissário da sua nação ou um comissário geral responsável pela admissão das obras dos estrangeiros. Já os artistas franceses eram selecionados por outra comissão. Observando os Art. 25 e 26 do regulamento, entendemos que o “espaço democrático” da Exposição Universal possuía dentro das suas regras uma distinção criada a partir do critério de nacionalidade. A admissão inicial dos estrangeiros era um concurso exclusivo para os estrangeiros, logo, para ser aceito, Eliseu Visconti teve que estar entre os “melhores” dessa categoria. É possível observar que o contexto francês, principal centro artístico da época, refletia distinções explícitas entre artistas franceses e estrangeiros.

<sup>9</sup> Anotação de um caderno de nota de Eliseu Visconti, documento preservado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (tradução nossa).

Submetido à diferenciação de nacionalidade instituída pelas regras da Exposição Universal de 1900, Eliseu Visconti não tinha como uma de suas certezas a limitação artística segundo o critério da nacionalidade, pois entre os seus escritos, encontramos a seguinte afirmação: “A arte não tem pátria”<sup>9</sup>. Mesmo não acreditando que a arte possuísse pátria, não era ele quem fazia as regras. Um contexto maior submetia os artistas às regras dos salões, no entanto, uma vez admitidos, eles concorriam igualmente aos prêmios, da seguinte forma:

[...] Um júri especial, composto por franceses e estrangeiros, será estabelecido pelo Ministro da Educação e das Belas Artes e pelo Ministro do Comércio, Indústria, Correios e Telégrafos para o exame dessas obras. Ele irá encaminhar suas propostas ao Comissário Geral, por intermédio do diretor de Belas Artes, até o dia 31 de dezembro de 1899.

b. Prêmios, diplomas comemorativos

Diplomas do grande prêmio;

Medalha de ouro;

Medalha de prata;

Medalha de bronze;

Menção honrosa.

(F/21/4061-*Archives Nationales*, tradução nossa)

Embora o processo de admissão e seleção dos artistas estipulasse uma distinção por nacionalidade, o júri especial e responsável pela avaliação do mérito era composto por franceses e obrigatoriamente estrangeiros, além disso, o regulamento estipulava que a avaliação do mérito ocorresse sem distinção de nacionalidade, ao contrário do processo de admissão.

Art. 81. Cada júri de classe realizará o exame dos objetos a serem expostos e preparará: 1º uma lista de expositores desqualificados para a aplicação do artigo 89; 2º uma lista por ordem de mérito, independentemente da nacionalidade, prêmios atribuídos ao expositor.

[...]

Art. 87. O Governo irá publicar uma lista oficial de prêmios.

(F/21/4061-*Archives Nationales*, tradução nossa)

E aos premiados, indiferente a origem, lhe era reservado o reconhecimento do mérito pelo Estado Francês, a nosso ver, um reconhecimento oficial dentro do campo artístico internacional, tendo em mente que Paris era o centro do mundo artístico no começo do século XX. Esse era o “espaço democrático” reservado para Eliseu Visconti, outros salões procurados por ele ao longo da vida, como o *Salon Champs Elysée*, o *Salon Champs Mars* e os salões brasileiros, possuíam semelhante reconhecimento e repercussão de acordo com seus contextos.

Porém, se o “espaço democrático” encontrado por Eliseu Visconti seja como pensionista ou após o fim da pensão, era o “espaço democrático” vinculado ao Estado, em outras palavras, era um “espaço”, no qual o Estado cria mecanismos de acesso a todos ao campo artístico a partir da ideia de certa “oficialidade” e de “igualdade” (mascarada ou não). Então, seriam os outros espaços expositivos criados pela e para as vanguardas artísticas, como foi o *Salon des Indépendants*, espaços nada democráticos do ponto de vista estatal. Nos salões vinculados às vanguardas as regras e as normas não eram estatizadas e não eram abertas a todos, mas, apenas para os que se sentiam recusados ou estavam vinculados às tendências que criavam normativas próprias. E em certo sentido, os espaços expositivos não oficiais eram destinados aos homens “livres” das regras estatais, como se fossem “territórios sem lei”.

No contexto brasileiro, semelhante estrutura foi importada ainda no período do Império, já que os salões oficiais eram vistos como de grande importância para o campo artístico brasileiro, assim a oposição entre as “regras oficiais” e o “território sem lei” também marcaram o nosso campo de batalha artística no início do século XX. A princípio, após as primeiras manifestações da arte moderna brasileira, foi inventada a ideia de que o modernismo brasileiro foi criado em oposição às “regras oficiais” da arte acadêmica produzida dentro das instituições de ensino de artes ligadas ao Estado, como era o caso da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de



Janeiro, onde Eliseu Visconti se formou e obteve o aprendizado necessário para conquistar o prêmio de viagem à Europa.

Por fim, avaliando a trajetória de Eliseu Visconti, compreendemos que no contexto vivido por ele, o incentivo do Estado e o financiamento dos seus estudos em Paris foram de suma importância e contribuição, porém, o contexto posterior ao seu retorno da França e certa mudança perceptiva da arte ligada à oficialidade transformou por certo período o grande privilégio de ser um pensionista do Estado um fator limitador nesse momento de transição entre academicismo e modernismo, o que foi superado por outras gerações de artistas que também foram pensionistas, como Candido Portinari<sup>10</sup>, no entanto, em um momento no qual o “espaço democrático” foi ampliado com a incorporação das tendências modernistas nas escolas oficiais de artes.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, F. C. *A lição viscontiana* (Tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et “Les prix de Voyage em Europe” à La fin Du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti*

*(1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899)*. In: Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

\_\_\_\_\_. *Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas européias*. In: Valle, A. Dazzi, C. (org). Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/Dezenove Vinte, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti*. In: Arte & Ensaios, Revista do PPAV/EBA/ UFRJ, 2010.

\_\_\_\_\_. *O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX*. In: ArtCultura, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005.

CARDOSO, R. *Modernidade*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: *A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

CARDOSO, R.; SERAPHIM, M. N.; VISCONTI, T. S. *O artista re-toma seu lugar*. In: Projeto Eliseu Visconti (org). Eliseu Visconti: *A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

FRANGNE, P. H. *La négation à l’oeuvre. La philosophie symboliste de l’art (1860-1905)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

<sup>10</sup> Ver: ZILIO, C. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

MIGLIACCIO, L. *Visconti e o Simbolismo*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. *Simbolismo*. In: Projeto Eliseu Visconti (org.). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

MOLINA, A. H. *“A influência das artes na civilização”: Eliseu D’Ângelo Visconti e Modernidade na primeira República*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2004.

SERAPHIM, M. N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Ângelo Visconti: o estado da questão*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Julho/agosto/setembro de 2006.

\_\_\_\_\_. *A carreira artística*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. *Impressionismo*. In: Projeto Eliseu Visconti (org.). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SIQUEIRA, V. B. *Paisagem*. In: Projeto Eliseu Visconti (org.). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

VISCONTI, T. S. *Uma trajetória pioneira*. In: Visconti, T. S. (org.). Eliseu Visconti: a arte em movimento (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

VISCONTI CAVALLEIRO, L.; LAMAS DE FARIAS, C. *Design*. In: Projeto Eliseu Visconti (org.). Eliseu Visconti: A modernidade antecipada (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

ZILIO, C. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

*Eliseu Visconti Website*. Disponível em: [www.eliseuvisconti.com.br](http://www.eliseuvisconti.com.br)

(Acesso entre: 2013 a 2016).

### Documentos consultados

Archives Nationales, Paris, França: AJ/52/286, AJ/52/438, AJ/52/80, MIC/63/AS/1, F/21/4061.

Acervo Tobias Visconti: cadernos de notas de Eliseu Visconti. Biblioteca Brasileira Mindlin, Universidade de São Paulo: 2 cadernos com anotações manuscritas e croquis de Eliseu Visconti.

Biblioteca e Arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro: cadernos de notas de Eliseu Visconti e pasta com documentos da imprensa brasileira sobre o artista.



## Mario de Andrade e Paulo Duarte no Departamento de Cultura (1935/1938)

### RESUMO

O artigo trata da atuação de Mario de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, no período de 1935 a 1938 e da participação de Paulo Duarte na consecução desses objetivos, quais sejam o de difundir, popularizar, coletar, guardar e expor a alta cultura e a cultura popular. Seus objetivos extravasaram os limites municipais, ambicionando um retrato da cultura nacional. Apresenta os esboços feito à mão livre feitos por Mario de Andrade para a Casa de Cultura Proletária, para ilustrar a sua ideia de construir minicentros culturais na periferia da cidade de São Paulo.

### ABSTRACT

*The article deals with the performance of Mario de Andrade in the Department of Culture of the city of São Paulo, from 1935 to 1938 and Paulo Duarte 's participation in the achievement of these objectives, namely to disseminate, popularize, collect, store and exhibit high culture and popular culture. Its objectives went beyond the municipal limits, aiming for a portrait of the national culture. It presents the freehand sketches made by Mario de Andrade for the House of Proletarian Culture, to illustrate his idea of building mini-cultural centers on the outskirts of the city of São Paulo.*

### Renato de Andrade Maia Neto

Arquiteto, pesquisador da FAU USP

Professor titular da Universidade Ibirapuera.

*Nós seremos universais o dia em que o nosso coeficiente brasileiro concorrer para riqueza universal.*

Mario de Andrade.<sup>1</sup>

**E**ste artigo é uma adaptação do capítulo que escrevi no meu 2º Relatório de Pós-Doutorado, *Apuros de Pensar Museus: o confronto de teorias entre Sergio Buarque de Holanda e Mario Pedrosa, na criação do MAC USP* (2015).

Procuro aqui resgatar a história da participação institucional de Mario de Andrade e Paulo Duarte *in statu nascendi*.<sup>2</sup> Achei necessário demonstrar que muito das proposições de Sergio Buarque de Holanda e Mario Pedrosa tem origem no Movimento Modernista de 22 e, principalmente em Mario de Andrade. Os sonhos deles é obra de gerações. Como disse Antônio Cândido, a partir dessa experiência “o que existe é ruína ou desenvolvimento do que se fez”.<sup>3</sup>

Paulo Duarte<sup>4</sup> conta que foi Oswald de Andrade quem trouxe Manifesto Futurista de Marinetti de Paris para o Brasil e introduziu as ideias modernistas entre nós em 1912, mas é Mario de Andrade, crítico do Futurismo e contaminado também por essas ideias, é quem pela inteligência, retidão intelectual e capacidade de aglutinar as

pessoas em torno de si torna-se reconhecido como líder do movimento após a festiva e estrepitosa Semana de Arte Moderna de 1922. Entre seus antecedentes está a inexpressiva exposição de Lasar Segall em 1912, a publicação de versos futuristas esparsos de Oswald de Andrade, a exposição de Anita Malfatti em 1914 e a de 1917, que provoca a polêmica com Monteiro Lobato, atacando-a com o artigo *Paranoia ou mistificação*. A escultura de Victor Brecheret é uma influência marcante entre os jovens modernistas. Mario de Andrade reconhece o impacto que lhe causou a escultura de Brecheret para escrever *Paulicéia Desvairada* e afirma que foi o impulso das artes plásticas, de Brecheret e Malfatti, que mais despertou os jovens intelectuais paulistas para o modernismo.

Mario de Andrade relata no seu texto *O movimento Modernista* de balanço de 20 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, que meia dúzia de jovens paulistas foi contaminada pelo movimento moderno europeu e, o impacto que teve a exposição de Anita Malfatti de 1917 e a obra de Vitor Brecheret, como os grandes marcos inspiradores dos modernistas.<sup>5</sup> Segundo ele, a obra desses artistas foi fundamental e o influenciou na sua primeira obra de poesia modernista de verso livre, a *Paulicéia Desvairada*, com seu *Prefácio interessantíssimo*, a título de manifesto.

<sup>1</sup> DUARTE, Paulo. *Mario de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antônio Cândido de Melo e Souza. São Paulo: Hucitec, 1977. Carta de Mario de Andrade a Sergio Milliet – 10/12/1924. Pg. 301.

<sup>2</sup> Texto prefácio de José Honório Rodrigues do seu livro *A Historiografia Brasileira*. Talvez se refira ao livro *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*. Belo Horizonte: Instituto Progresso, 1949, ou *História da História do Brasil*, Rio de Janeiro: Companhia Nacional, 1979.

*Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – pasta Cx-64A - Doc 1.*

<sup>3</sup> DUARTE, Paulo. *Mario de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antônio Cândido de Melo e Souza. São Paulo: Hucitec, 1977. págs. XII a XVII.

<sup>4</sup> Ibid, pág.

<sup>5</sup> No seu ensaio sobre Semana de Arte Moderna, Mario Pedrosa, vai refletir longamente, sobre o texto de Mario de Andrade, *O Movimento Modernista*, escrito e lido numa palestra no Rio de Janeiro em 1942, na Casa do Estudante e uns meses depois na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, conforme nos atesta a sua correspondência com Paulo Duarte.



Mario de Andrade se lembra dessa fase destruidora do modernismo como se fosse uma festa ininterrupta de cultivo do prazer. Os modernistas da semana, inebriados buscavam teorias explicadoras do Brasil<sup>6</sup>, sofreram perseguição financeira, o repúdio de muitos contemporâneos, insultados em cartas anônimas e públicas. Como movimento espiritual revolucionário, precedeu as mudanças sociais do país a partir de 1930, quando se inicia uma fase mais calma, de construção do movimento.<sup>7</sup>

É dentro desse quadro que no início de 1935, Mario de Andrade é convidado pelo amigo Paulo Duarte, então chefe de Gabinete do então prefeito Fábio Prado, para dirigir o Departamento de Cultura e a Divisão de Expansão Cultural da Prefeitura de São Paulo. A sua concepção inicial foi obra de Paulo Duarte e de alguns amigos, como Júlio de Mesquita Filho, Henrique Rocha Lima, Paulo Barbosa de Campos Filho, Fernando de Azevedo, Sérgio Milliet, André Dreyfus, Mario de Andrade e outros<sup>8</sup>, com a aprovação do governador (interventor federal) Armando Salles Oliveira.

<sup>6</sup> São exemplos: Sergio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (1933), Caio Prado Júnior, com a *Evolução Política do Brasil* (1933), de maneira mais militante, Mario Pedrosa e Livio Xavier, com o *Esboço de análise da situação nacional* (1931), no jornal *A Luta de Classe* foram editados cinco números, de outubro de 1930 a janeiro de 1931), como órgão do pensamento marxista revolucionário, de oposição ao Partido Comunista Brasileiro e que buscou discutir questões nacionais e internacionais. MARQUES NETO, Castilho. *A solidão revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, p. 149 e 150.

<sup>7</sup> Palestra de Mario de Andrade, *O movimento Modernista – 1942*, em que faz um balanço do movimento de 1922. Disponível em: <http://goo.gl/6J9Hbw>. Acesso em: 17 ago. 2015.

<sup>8</sup> Ibid: pg. 01. Projeto do Departamento de Cultura foi discutido entre os amigos do grupo de Paulo Duarte, Mario de Andrade naturalmente, Antônio de Alcântara

Como desejavam seus idealizadores, o Departamento seria o embrião Instituto Brasileiro de Cultura, quando Armando Sales de Oliveira chegasse a presidência da República, inicialmente haveria um Instituto Paulista de Cultura. Seriam criados Institutos de Cultura em cidades importantes do país. A Universidade de São Paulo deveria colaborar, através de conferências, cursos, concertos e outras atividades pertinentes. Outros passos nesse sentido já estavam sendo dados como o projeto de lei que criava o Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual, um projeto do deputado estadual Paulo Duarte, que não prosperou por conta do golpe fascista que implantou a ditadura do Estado Novo. Depois esse projeto vai ser retomado com a colaboração de Mario de Andrade e, se tornou a base para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo de Melo Franco de Andrade.

Paulo Duarte iniciou uma campanha pela defesa do patrimônio cultural e artístico paulista, com o artigo publicado em 1937, no jornal *O Estado de São Paulo*,

Machado, Tácito de Almeida, Sergio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Randolfo Homem de Melo, Rubens Borba de Moraes, Nino Gallo, além de José Mariano de Camargo Aranha, Vitório Gobis, Paulo Magalhães, Paulo Rossi, Adriano Couto de Barros, Elsie Houston, Benjamim Peret, André Dreyfus, Wast Rodrigues, Eugène Wessinger, Clément de Bojano (p.49). Fora esse grupo de amigos, Paulo Duarte enviou cópias para criticadas e comentadas para, Plínio Barreto, Anhaia Melo, Júlio de Mesquita Filho, F. E. Fonseca Teles, Fernando de Azevedo, Antonio de Almeida Prado e Cantídio de Moura Campos. Todos contribuíram com sugestões, sendo a mais bem estruturada a de Fernando de Azevedo. Depois Paulo Duarte, Mario de Andrade e Paulo Barbosa de Campos, incorporaram as sugestões no projeto original. (p. 51-52).

intitulado “Contra o vandalismo e o extermínio”<sup>9</sup>, a partir do abandono da capela de São Miguel Paulista, fundada em 1560 pelo Padre José de Anchieta, posteriormente demolida e reconstruída em 1622<sup>10</sup>.

O Departamento iniciou estudos para criar uma Rádio Escola, com objetivo de democratizar o acesso à educação e a cultura.<sup>11</sup>

Mario de Andrade vai elaborar uma proposta bastante arrojada de popularização da cultura, com a criação de Centros Culturais na periferia da cidade. Essas anotações e bilhetes estão sem data, mas se incluem entre os documentos de sua gestão no Departamento de Cultura. Ele vai elaborar um programa de necessidades para a construção dessas Casas de Cultura Proletária, ou simplesmente Casa de Cultura<sup>12</sup>, como ele chamava. Consistia em:

- ✓ sala de conferências com palco para representação de peças teatrais;
- ✓ salas para clube popular de bairro, com novos jornais, etc,
- ✓ local para ensaios de coral;
- ✓ salas para biblioteca de adultos;
- ✓ salas para biblioteca infantil;

<sup>9</sup> Ibid: 150, nota 1.

<sup>10</sup> Capela de São Miguel Arcanjo. Disponível em: <http://goo.gl/hiiTMg> Acesso em: 29 ago. 2015.

<sup>11</sup> Ibid: págs. 62-63.

<sup>12</sup> Projeto de Mario de Andrade para a "Casa de Cultura" s/d – manuscrito. Fundo Mario de Andrade Institucional, pasta MA- CUL-018 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Imaginava um edifício com dois pavimentos com a possibilidade de construção de um terceiro pavimento. O prédio devia ter duas alas - numa estaria localizada a Biblioteca Infantil e por cima as salas o clube popular, local de ensaios musicais, rádio e barulhos (sic).

Na outra ala a Biblioteca Popular de adultos no andar térreo e por cima o salão de conferências, havendo impermeabilidade sonora entre os dois pavimentos.

Procurei aqui reproduzir de forma mais fiel possível os esboços que Mario de Andrade fez para deixar mais clara a sua ideia.

Em um bilhete sem data<sup>13</sup> há a anotação com várias ideias - Casas de Cultura<sup>14</sup>, Parques infantis, Campos de Atletismo e Piscina.

Propõe que se crie um serviço completo de informações com pormenores de cursos, processos de admissão, duração do ensino, sua direção, de todas as escolas profissionais existentes no Estado, tanto públicas como particulares. Esse serviço será para orientar rapazes e pais de família.

A Divisão de Educação e Cultura teve a seu encargo também a construção do Estádio Municipal, que era apenas um complemento dos campos de atletismo, um clube popular. Paulo Duarte conta, que quando chefe de gabinete e colaborador do prefeito Fabio Prado, procurando limpar sua

<sup>13</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade, s/d. Fundo Mario de Andrade Institucional – Pasta MA - CUL- 019. - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>14</sup> Bilhete Manuscrito refere-se ao Processo nº 34.295 – 1937 sobre Casas de Cultura - último despacho da Cultura em 10/03/1938. Fundo Mario de Andrade Institucional – Pasta MA - CUL- 019 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

sala de antigos processos, encontrou uma pasta com uma proposta, com plantas indicativas fornecidas pela *Companhia City*, onde o terreno do Pacaembu era oferecido. Em entendimentos com a *City*, Paulo Duarte fica sabendo, que dada a demora da prefeitura responder à companhia, o terreno fora doado ao Estado. Imediatamente tratou de fazer a Prefeitura negociar com o Estado para assumir a posse do terreno e recebia ainda da *City*, uma área complementar, para a construção de uma arena esportiva digna para a cidade de São Paulo. Quando Fábio Prado deixou a prefeitura, as obras já se achavam adiantadas. O ditador, Getúlio Vargas, é quem vai inaugurar o Estádio como obra do Estado Novo.<sup>15</sup>

O prefeito Fábio Prado<sup>16</sup> também planejou construir um metrô, a ser entregue em 1942; a avenida 23 de Maio, que se chamaria Avenida Anhangabaú, em lugar de Itororó; a retificação do Rio Tietê e, construção da Avenida Nove de Julho com obras já iniciadas.

Em outra anotação complementa que as Casas de Cultura<sup>17</sup>. Terão no alto um terraço com aparelhos de ginástica.



**FIG. 1 – Fachada principal.** Reprodução do autor.

A Casa de Cultura<sup>18</sup> ou o Clube Popular, ainda se prestariam a fornecer um serviço de informação e orientação profissional aos trabalhadores.

Seguem as anotações<sup>19</sup> de Mario de Andrade, como se verá nas ilustrações, ele tinha noções rudimentares de projeto.

Sugere que o cálculo da área<sup>20</sup> deva ser feito considerando-se uma frequência, no horário de pico de 60 consulentes em cada biblioteca.

<sup>15</sup> Ibid: págs. 88 e 89.

<sup>16</sup> DUARTE, Paulo. **Mario de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 196.

<sup>17</sup> Bilhete Manuscrito de Mario de Andrade s/d. Fundo Mario de Andrade Institucional – Pasta MA- CUL- 020 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

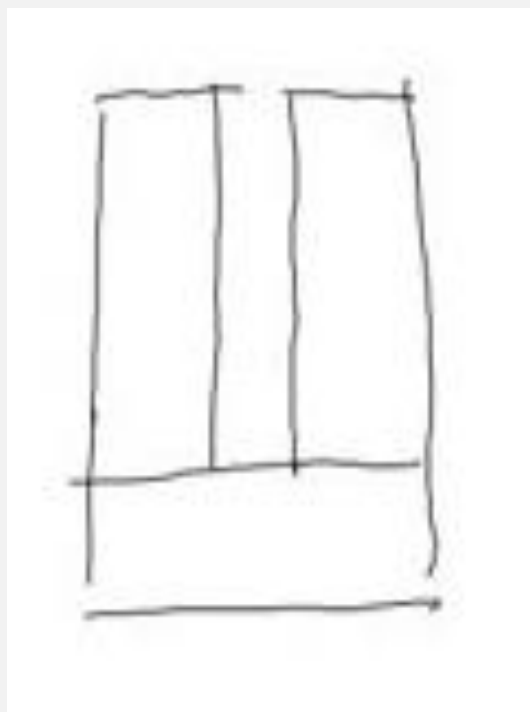
<sup>18</sup> Bilhete Manuscrito de Mario de Andrade s/d. Fundo Mario de Andrade Institucional – pasta MA-CUL- 021020 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>19</sup> Bilhete manuscrito alçaço de Mario de Andrade, s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional – MA-CUL-022 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>20</sup> Bilhete Manuscrito de Mario de Andrade s/d. Fundo Mario de Andrade Institucional MA-CUL-023 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Acredita que a forma ideal do terreno é a que permite, numa linha só a exposição racional do edifício, quer dizer, o corpo central menor, distribuidor; e dois corpos laterais de mesmas dimensões, um para cada uma das bibliotecas.

Pode-se imaginar ainda um corpo central de esquina; ou mesmo um corpo central com uma única fachada para o lado da rua, e dois corpos entrando para a parte interna do quarteirão.



**FIG. 2 – Implantação esquemática em relação a rua.**  
Reprodução do autor.



**FIG. 3 – Implantação esquemática: um corpo principal, voltado para a rua e duas alas laterais.** Reprodução do autor.

#### 1º pavimento<sup>21</sup>

##### 1- Biblioteca Popular;

- ✓ Grande sala de leitura
- ✓ Pequena sala anexa

##### 2- Biblioteca Infantil;

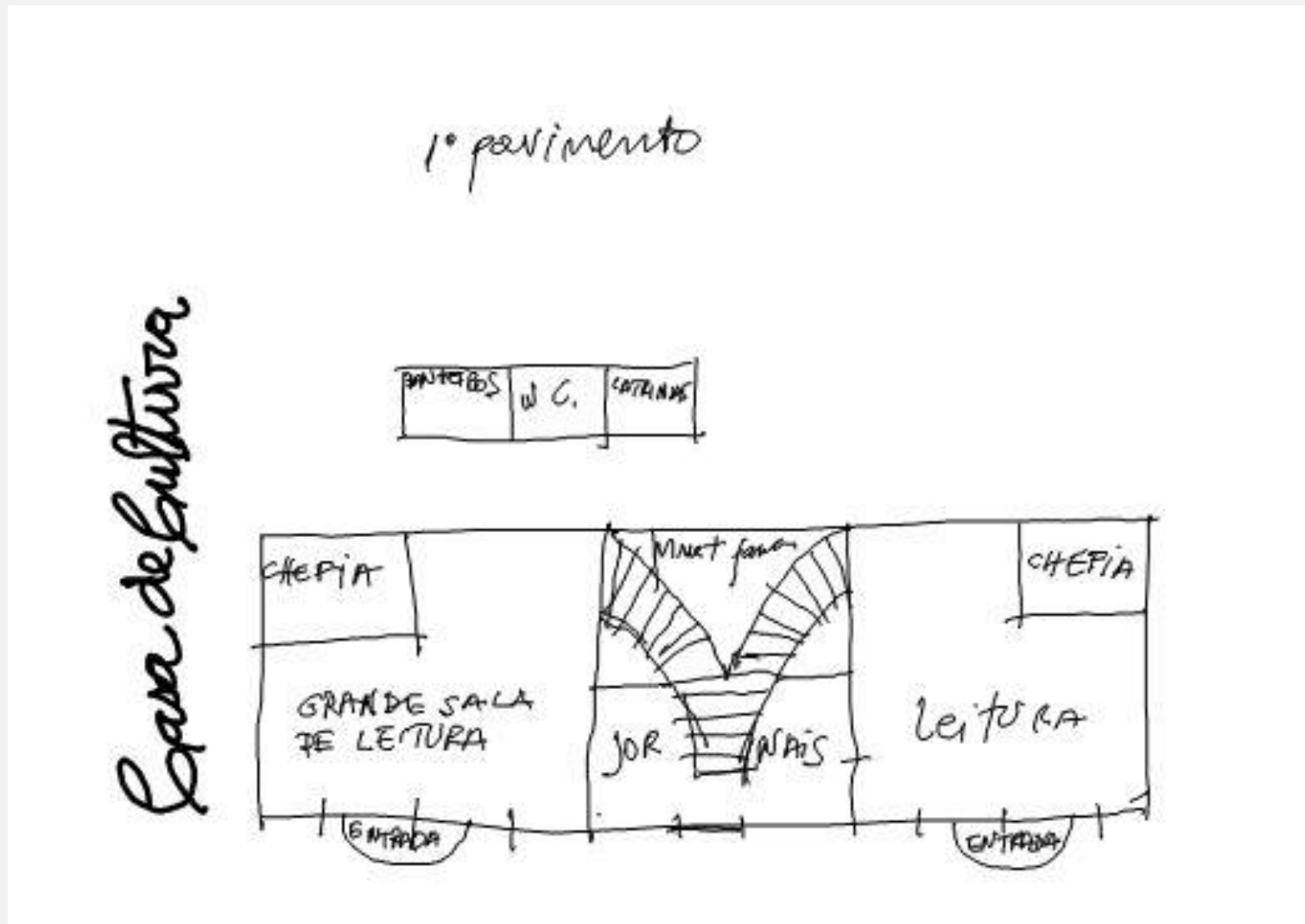
- ✓ Grande sala de leitura
- ✓ Pequena sala anexa

##### 3 - Corpo Central com instalações

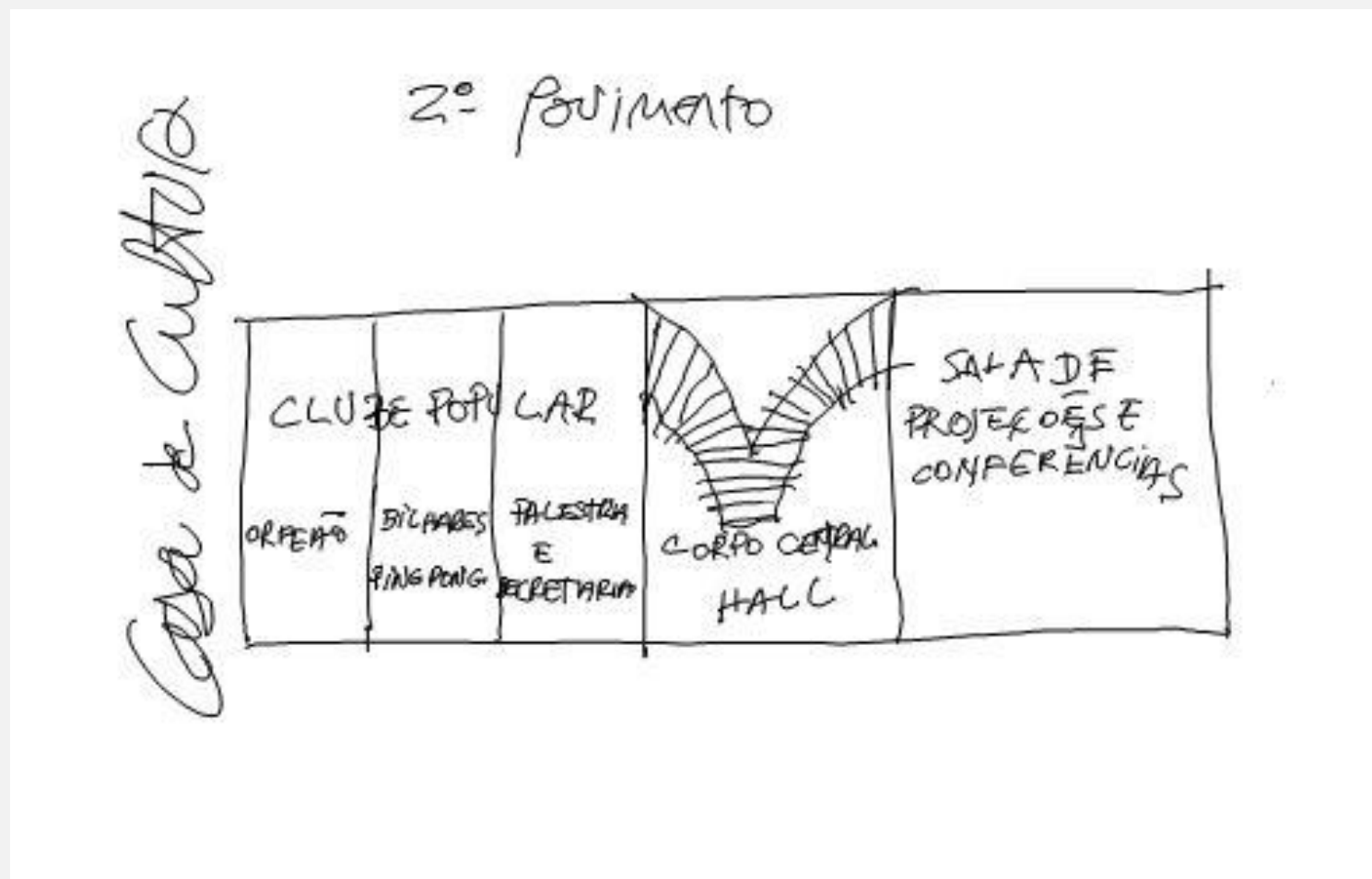
Sanitárias, sala de leitura para jornais, uma pequena sala de banhos público.

<sup>21</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d. Fundo Mario de Andrade Institucional - pasta MA-CUL-024 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.





**FIG. 4** – Planta esquemática do 1º pavimento. Reprodução do autor.



**FIG. 5 - Planta esquemática do 2º pavimento.** Reprodução do autor.

No 2º Pavimento<sup>22</sup> está o salão de conferências, sobre a Biblioteca Popular, para 500 ou 600 pessoas;

Preconiza que nas Bibliotecas Populares e nas Circulantes,<sup>23</sup> devam ter poucas obras em língua estrangeira, para

forçar os proletários, geralmente estrangeiros, a se familiarizarem com a língua nacional.

Mario de Andrade, em outro bilhete intitulado Literatura e Proletariado<sup>24</sup> se mostra mais claramente de esquerda

<sup>22</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional - pasta MA-CUL-026 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>23</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional - pasta MA-CUL-027 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>24</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional - MA-CUL-028 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

quando cita o escritor proletário francês, Charles Bontoux-Maurel<sup>25</sup>, o que ele imaginava ser *um verdadeiro proletário*:

Eu não vim para o proletariado por diletantismo ou predileção. É meu destino ser desta classe. Defender a minha classe contra o empobrecimento do coração ou do espírito ou do próprio trabalho, me defender, e também, mostrar à minha classe a sua enorme potencialidade. Para quem vem à Revolução pela razão e não pela necessidade a Revolução é uma marca em si! Para mim, ela é um momento de humanidade necessária à minha classe.

Pensava ainda em facilitar a leitura dos operários, com áudio livros, criando Bibliotecas de bairro, falada.<sup>26</sup>

A Biblioteca do Departamento de Cultura, da Rua Sete de Abril fundiu-se com a Biblioteca do Estado e fez aquisição de livros para preenchimento de lacunas de seu acervo.

A *Rockefeller Foudation* se empolgou com a organização da Biblioteca e financiou, por mais de dois anos, a instalação do curso de Biblioteconomia.

A Biblioteca Brasileira de São Paulo, segundo Paulo Duarte, é talvez a mais importante, depois de o desleixo ter

perdido parte importante da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro.<sup>27</sup>

Ainda se referindo a Biblioteca<sup>28</sup>, imagina um Boletim mensal ou semanal, noticiando as novas obras adquiridas, e divulgando algumas antigas pouco lidas, mostrando suas qualidades, suas gravuras, etc. Tudo que possa chamar a atenção, “indicando as obras (quadros, esculturas, medalhas, etc., expostas na semana ou no mês, seus artistas, seus valores, etc.)”.

Incentivou a apresentação de música erudita brasileira, dos compositores contemporâneos, como Mignone, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Souza Lima e outros. Havia apresentações gratuitas no teatro Municipal e em bairros operários.

Mario de Andrade, em carta a Paulo Duarte<sup>29</sup>, de setembro de 1937, entre outros assuntos, fala da necessidade imediata de organização de museus. Os define como museus a maneira moderna, vivos, promotores de um ensinamento ativo, “que ponham realmente toda a população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio”.<sup>30</sup> Propõe museus municipais que deva conter de tudo, peças arqueológicas, folclóricas, históricas, artísticas, da indústria e ao ar livre.

<sup>25</sup> Charles Bontoux-Maurel (1888 -1971) – militante sindicalista e socialista e uma das mais curiosas figuras da literatura proletária. A citação original de Mario de Andrade, Le Mois nº 52 pag.158, provavelmente a revista francesa *L'Esprit*: “ Je ne viens pas au prolétariat par diletantisme ou par dilection. C'est ma destinée d'être de ette classe. La literaure est pour moi un des moyens de l'action prolétarien. En défendent ma classe contre l'appauvrissement des coeur ou de l'espirit où le travail même, et me défends, mas aussi, je crois montrer à sua classe une des ses grandes forces. Pour ceux qui viènnent à la Révolution par raison et non par

*nécessitté la Révolution est un tout en soi! Pour moi, elle est um moment de l'humanité nécessaire a ma classe”.*

<sup>26</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional - MA-CUL- 029 – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>27</sup> Ibid: pág. 75.

<sup>28</sup> Bilhete manuscrito de Mario de Andrade s/d - Fundo Mario de Andrade Institucional - MA -CUL- 030 - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

<sup>29</sup> Ibid: pág. 150.

<sup>30</sup> Ibid: pág. 152.

Se num edifício central do município se guardam um tronco de escravos, umas cestas trançadas, uns desenhos-cópias de petroglifos existentes na região, uma cadeira de jacarandá entalhado, uma bandeira da Guerra do Paraguai, um quadro de boa pintura e uma cópia de Fídias, haverá também um jardim com papiros ameríndios, taipas caipiras, pinguelas, porteiras, seriação progressiva dos vegetais da região, etc. E também não esquecer as indústrias do município.<sup>31</sup>

O diretor avalia que seria responsabilidade da prefeitura destinar um edifício adequado com jardim. A partir desse investimento inicial e de uma campanha de doações, os munícipes pudessem doar objetos e trabalho voluntário para formar o acervo do museu, “em benefício e glória de seu município”. Teme que a política pudesse atrapalhar esses museus pela partidarização - o rodízio de partidos na Prefeitura, ajudaria a não receber só doações de correligionários.

Defende a visita obrigatória, *em dia de trabalho*, de operários e estudantes, crianças e de público em geral. Seriam visitas participativas, acompanhadas por um “explicador inteligente”.

Sustenta que um maior nivelamento da cultura é uma competência dos governos, do Estado. Propõe a criação de museus e de institutos culturais vivos, que se capacitem a ensinar cada vez mais “pelos processos extra-pedagógicos”.

Nos institutos culturais, a pesquisa caminha junto com a vulgarização do conhecimento. Segundo Mario de Andrade, São Paulo participa de uma corrida cultural, que não

pode mais parar, “não é mais uma experiência, é já uma necessidade normal de nossa vida pública”.

O Departamento pensou em abrigar um Museu de Reproduções de obras primas do passado sob o Viaduto do Chá. Mario de Andrade chegou a fazer reuniões com engenheiros, para estudar a iluminação e a disposição das instalações para esse museu, onde abrigaria também exposições de pintura, escultura e arquitetura. Contatos foram feitos com museus europeus e norte-americanos, para instalação de museus em São Paulo. As respostas começaram a chegar durante a gestão do prefeito Prestes Maia que não quis dar sequência a iniciativa. Paulo Duarte chegou a fazer contato com o Museu do Louvre e o governo francês, para conseguir gratuitamente uma grande coleção de reproduções de pintura e escultura. Estavam prometidas reproduções de pintura da escola flamenga, holandesa, espanhola e francesa. Viriam ainda réplicas da Vênus de Milo, da Vitória de Samotrácia e outros exemplares gregos, romanos e egípcios. Precisavam apenas de um lugar adequado para instalar este museu.

Pensou-se numa escola de gravura com um mestre estrangeiro.

Em 1937, a Divisão de Documentação Histórica, inicia os estudos para implantar o Museu da Cidade de São Paulo, para preservar, expor, objetos ligados à cidade, documentos antigos, mobiliário, arte popular, fotografias e objetos de memória da cidade, para se diferenciar do Museu Paulista.

O cinema educativo, com a colaboração de empresas

<sup>31</sup> Ibid: pág. 152.



cinematográficas, aconteceu em teatros de bairro com exposições para crianças, usuárias dos parques infantis. Pensava-se também em um laboratório de cinema para produzir filmes educativos e científicos. Ainda a publicação de várias peças premiadas nos concursos organizados pelo Conselho Técnico da Divisão de Expansão Cultural.

No início do Departamento, em 1936, visando formar pessoal especializado para pesquisa, um curso de Antropologia e Etnografia é ministrado por Dina Dreyfus, então mulher de Lévi-Strauss. Foram dezesseis aulas, sendo a primeira, mais conceitual, sobre antropologia e etnologia. As aulas seguintes são sobre os modos de vida da população brasileira, anotadas de forma esquemática, os assuntos tratados foram, habitação, objetos e utensílios de uso doméstico, objetos de trabalho, vestuário, alimentação e outros. Mario de Andrade nos seus apontamentos se referia a ela como a mulher de Lévi-Strauss.<sup>32</sup>

Com a instauração da ditadura do Estado Novo, 10 de novembro 1937, Paulo Duarte é preso e depois expulso do país, Fábio Prado é destituído como prefeito. Mario de Andrade vê seu espaço de atuação reduzido e afasta-se do Departamento, indo para um exílio voluntário no Rio de Janeiro, onde começa a dar aulas como catedrático de Filoso-

fia, lecionando Filosofia da Arte e História da Arte<sup>33</sup> na Universidade do Distrito Federal<sup>34</sup> vai fundir as duas disciplinas e, chamou a nova disciplina, de história filosófica da arte (sic)<sup>35</sup>. No início de 1939, acumula o cargo de chefe de Seção do Instituto do Livro, com a incumbência de publicar o projeto da Enciclopédia Brasileira. Não se adaptando ao Rio de Janeiro, retorna a São Paulo.

Mario de Andrade comenta com Paulo Duarte que parou por um tempo seus estudos sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo, para escrever um capítulo sobre Artes Plásticas, a sair num livro sobre o Brasil, editado pela Universidade de Ohio, dos Estados Unidos.<sup>36</sup>

Em 30 de setembro de 1944, conta ao amigo da sua ida a Belo Horizonte e da sua visita ao conjunto arquitetônico mais moderno do mundo, do Lago da Pampulha, com as edificações, do late Clube, a Sala de Baile, o Cassino, a Igreja quase terminada e o Grande Hotel em andamento. Comenta sobre uma revista inglesa que publicou um número especial dedicado a arquitetura brasileira, considerada “uma das mais belas e adiantadas”.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) Carta de Dina Lévi-Strauss a Mario de Andrade de 1936 – pastas MA-C-CPL 4005 e MA-C-CPL 4006.

<sup>33</sup> Há uma cópia dessas aulas de História da Arte de Mario de Andrade na Biblioteca da FAU USP. Consultar o texto do Mario de Andrade, *O artista e o artifício*. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, em 1938. Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB). Fundo Mario de Andrade. Pasta MA-MMA-037 - caixa 046

<sup>34</sup> Ofício ao Diretor do Departamento de Expediente (prefeitura de SP) Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Informar que Mário de Andrade tomou posse nesse cargo em 19 de julho de 1938. Fundo Mario de Andrade Institucional, pasta MA-CUL-012 – Instituto de Estudos Brasileiros, IEB USP.

<sup>35</sup> Ibid: pág. 127.

<sup>36</sup> Ibid: pág. 276.

<sup>37</sup> Ibid: pág. 280.

É pouco estudada e conhecida a produção de Mario de Andrade como crítico de Arte<sup>38</sup>. No final nos anos 1930, segundo Mario de Andrade<sup>39</sup>, ele e Sergio Milliet são os dois únicos críticos de artes plásticas no Brasil.

Acontece em 1950 a comemoração do quinto aniversário da morte de Mario de Andrade<sup>40</sup> com uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), de peças pertencentes ao escritor<sup>41</sup>, bem como a sua coleção de obras de arte moderna, formada por pinturas, gravuras, desenhos e esculturas de artistas nacionais e estrangeiros, um conjunto de ex-votos, escultura religiosa, instrumentos musicais típicos e objetos destinados a tomar parte de um futuro Museu da Revolução de 1932. O material exposto retrata aspectos importantes do olhar de Mario de Andrade sobre a arte e a cultura popular.

A coleção de artes plásticas faz parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP). Não se tem notícia desse Museu da Revolução de 1932 pensado por Mario de Andrade e que destino tomou os objetos dessa coleção. Talvez esse acervo se encontre na Casa Mario de Andrade da Rua Lopes Chaves, que reúne parte dos objetos do escritor. Hoje em São Paulo existem três museus pouco conhecidos sobre a Revolução Constitucionalista de 1932<sup>42</sup>. São eles – O Centro de Estudos

Celestino Bourroul, que funciona no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a Galeria Jorge Mancini, na sede da Associação dos Funcionários Públicos do Estado de São Paulo (AFPESP) e o Museu Maria Soldado, no Colégio Santo Ivo.

Estão expostos ainda, as ilustrações de Carybé para a edição argentina de *Macunaíma* e as ilustrações de Clovis Graciano para a primeira edição do romance *Café*.

<sup>43</sup>Em entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa, em 1942, Mario de Andrade afirma que não faz arte pura, desinteressada: - arte tem de servir.

Entre o artista e o seu público, perante a sociedade há um compromisso. Ele é responsável por como a sua arte é disposta, pela grafia das palavras, até aquilo que transmite na sua obra. Assim se a sociedade está em perigo, o artista tem a obrigação de defendê-la. O artista não pode cruzar os braços para as lutas sociais e políticas do seu tempo. Quer queiram ou não os artistas acabam servindo a um ou outro lado.

Quando escreveu, *Há uma gota de sangue em cada poema*, lançado em 1917, sua preocupação de fundo era com a Guerra Mundial de 1914. Quando publicou *Paulicéia desvairada* foi para irritar a burguesia.

<sup>38</sup> AVANCINI, José Augusto. *Mario de Andrade: crítico de Arte*. Porto Alegre, Porto Arte, v. 1 n. 2, nov de 1990. Disponível em <https://goo.gl/raSfno> Acesso em: 20 març. 2017.

<sup>39</sup> Ibid: págs. 325 a 327.

<sup>40</sup> Mario de Andrade faleceu em São Paulo no dia 25 de fevereiro de 1945.

<sup>41</sup> Jornal de Notícias – 17/03/, p. 07.

<sup>42</sup> Museus sobre a Revolução Constitucionalista de 1932. Disponível em: <http://goo.gl/xrCJvn> Acesso em: 11 set. 2015.

<sup>43</sup> BARBOSA, Francisco de Assis (FBA) - Sobre *O Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens* – de Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional. Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação. Cadernos de Cultura, 1964.

Considera que a preocupação maior dos intelectuais brasileiros seja a procura de um instrumento de trabalho que os aproxime mais do povo.

Esta noção proletária da arte, da qual nunca o afastou foi que o levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-se em brasileiro. E conclui que: "Os intelectuais puros se venderam aos donos da vida"<sup>44</sup>

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Francisco de Assis. *O Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens*. Departamento de Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação. Cadernos de Cultura, Rio de Janeiro, 1964.
- BATISTA, Marta Rossetti Batista (org.). *Mário de Andrade*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 20: Brasília: IPHAN, 2002.
- CALIL, Carlos Augusto e PENTEADO, Flávio Rodrigo (orgs.). *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.
- DUARTE, Paulo. *Mario de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antônio Cândido de Melo e Souza. São Paulo: Hucitec, 1977.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

<sup>44</sup> BARBOSA, Francisco de Assis (FBA) - Sobre *O Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens* – de Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa

MARQUES NETO, Castilho. *A solidão revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 1993.

### Artigos

AVANCINI, José Augusto. *Mario de Andrade: crítico de Arte*. Porto Alegre, Porto Arte, v. 1 n. 2, nov de 1990. Disponível em <https://goo.gl/raSfno> Acesso em: 20 març. 2017.

### Arquivos

FUNDO MARIO DE ANDRADE INSTITUCIONAL – Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

### Teses

MAIA NETO, Renato de Andrade. *Apuros de Pensar Museus: o confronto de teorias entre Sergio Buarque de Holanda e Mario Pedrosa, na criação do MAC USP*. Supervisor, Ricardo Marques de Azevedo. 2° Relatório de Pós-Doutorado, FAU USP, FAPESP - 2015.

Nacional. Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação. Cadernos de Cultura, 1964. Pg. 13.



## Antônio Francisco Lisboa: da redenção dos mulatos ao Museu de Arte Moderna

### RESUMO

Em 1928, Mário de Andrade, poeta do modernismo brasileiro, publicou um ensaio sobre Antônio Francisco Lisboa, o mais importante escultor do período colonial. Cinquenta anos depois, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organizou a primeira exposição inteiramente dedicada ao escultor. Estas linhas procuram averiguar o sentido da recuperação da obra de Lisboa por parte de Mário de Andrade, assim como as ambiguidades da exposição de 1978, quando do impedimento, por parte da população de Congonhas do Campos, de que um dos conjuntos escultóricos fosse retirado de seu local e levado ao Rio de Janeiro.

### ABSTRACT

*In 1928, Mário de Andrade, modern brasilian poet, published a text on Antônio Francisco Lisboa, the most important sculptor of Colonial period in Brazil. Fifty years late, the Modern Art Museum of Rio de Janeiro organized the first exposition dedicated of the sculptor. These lines aims to investigate the sense of the recuperation of Lisboa's work and the ambiguities of the 1978 exposition, when one of the sculptoric groups was forbidden, by people from Congonhas do Campo, that not allowed it to leave the town and be transfered to Rio de Janeiro.*

### Angela Brandão

Professora no Departamento de História da Arte  
e no Programa de Pós-Graduação em História da  
Arte da Universidade Federal de São Paulo.



Assim como a escravidão constitui o traço mais trágico da História do Brasil, a discussão em torno do barroco foi sempre uma das mais apaixonadas na história da cultura brasileira. Até a segunda década do século XX, a noção de barroco, para caracterizar a arte colonial brasileira, esteve impregnada de conotações negativas ou foi simplesmente tratada com indiferença<sup>1</sup>.

A partir do final da década de 1910, com os escritos do poeta modernista Mário de Andrade sobre arte religiosa no Brasil<sup>2</sup>, ainda que não se desfazendo de todo da visão negativa anterior, o estilo barroco começava a ser ambigualmente compreendido em seu valor, na arquitetura de Minas Gerais, como “amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados”. Em 1928, ao escrever o ensaio sobre Antônio Francisco Lisboa<sup>3</sup>, o Aleijadinho, Mário de Andrade inseriu sua compreensão da arte colonial brasileira no campo de uma reflexão sociológica e étnica, envolvendo a arte no contexto histórico da escravidão e da decadência da produção do ouro. Assim, a visão que o autor de Macunaíma lançava à obra de um artista mulato, filho de escrava, Antônio Francisco Lisboa, representava um novo

olhar à arte do passado colonial e uma nova abordagem tanto do “mulato” quanto da noção de barroco<sup>4</sup>.

Este novo olhar negava a condição cultural inferior do mulato, presente no discurso científico do século XIX, conferindo-lhe agora a liberdade para a criação artística. Como se sabe, Antônio Francisco Lisboa, o mais importante escultor do período colonial brasileiro, era filho do arquiteto português, Manoel Francisco Lisboa e de sua escrava, Isabel.

A operação estética levada a cabo por Mário de Andrade corresponderia, de algum modo, à mesma operação sociológica e historiográfica a ser empreendida por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ao procurarem resolver o trauma da escravidão e suas consequências funestas e duradouras, entre elas o racismo. Enquanto Gilberto Freyre construiria uma solução em torno da sensualidade das mulatas e da integração sexual das “raças”; enquanto Sérgio Buarque de Holanda, formulava um acordo social em torno do mito do homem cordial<sup>5</sup>, Mário de Andrade processava uma solução pacífica para a inserção do negro na sociedade brasileira, por meio dos mulatos e de sua contribuição para as artes.

<sup>1</sup> GOMES Jr., Guilherme Simões. *Em torno da noção de barroco no Brasil*. In: SOUZA, Eliana Maria de Melo e. (Org). *Cultura Brasileira: figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1996. pp.4-9.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993.

<sup>3</sup> O texto do qual tratamos aqui, escrito em 1928, foi publicado inicialmente como artigo, com o título *Aleijadinho. Posição histórica*. In: *O Jornal*. Ed. especial consagrada a Minas Gerais. Rio de Janeiro, 1929. Posteriormente como livro, com o título: *O Aleijadinho e a sua posição nacional*. In: *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, R.A., 1935. p. 5-36. Utilizaremos, no entanto, a seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho in Aspectos das Artes Plásticas no*

*Brasil*. 2ed. São Paulo: Martins, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p.15-46.

<sup>4</sup> ANDRADE, M. *O Aleijadinho*, op.cit, pp. 15-46.

<sup>5</sup> Ver SOUZA, Jessé. *A Radiografia do Golpe: entenda como e por que você foi enganado*. São Paulo: LeYa, 2016, pp. 34-35. SOUZA, Jessé. *A Tolice da Inteligência Brasileira ou como o País se deixa manipular pela Elite*. São Paulo: LeYa, 2015. Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 e FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

O desejo de encontrar, em Aleijadinho, o esboço para a concepção de Macunaíma, um herói mulato e artista genial, coincidiu com um projeto poético de recuperação do passado artístico nacional, muito mais do que uma investigação de caráter historiográfico, capaz de dar a devida dimensão e importância à obra de Antônio Lisboa. O ensaio de 1928 refletiu, sobretudo, um anseio de construção literária e de uma solução sociológica em torno do personagem Aleijadinho. A ponte de interpretação da arte do passado, pelo olhar do movimento modernista, é o tema da consciência nacional.

A preocupação em torno da consciência de nação marcou, de modo constante, o pensamento estético de Mário de Andrade e o movimento modernista como um todo. Reconheceria, em 1942, em seu célebre depoimento sobre o movimento modernista brasileiro dos anos 1920, o quanto eram movidos pela ética de estudar e escrever sobre a arte tradicional brasileira, de “salvar o Brasil” em viagens pelas “cidades velhas de minas”, de estabilizar uma consciência criadora nacional. O que teria dado organicidade ao movimento para superar as individualidades era o “espírito atualizado que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma *patriotice e muita falsificação...*[sem grifo no original]”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Modernismo Brasileiro, um balanço e novas perspectivas. Caderno 3*. Centro de Apoio Didático. Faupuccamp, Campinas, abril de 1997. Originalmente este texto foi um conferência lida no Salão

Mário de Andrade aceitava o quanto se quis, naquele momento da segunda década do século XX, inventar uma “língua brasileira”, um “brasileirismo estilístico”. A busca de uma identidade de estilo não compreendia apenas a atividade criadora dos modernistas, mas também sua forma de interpretar a arte do passado. Destes parâmetros não estará ausente o horizonte que Mário de Andrade cria para a obra de Antônio Francisco. No final das contas, era o tema da identidade nacional e da liberdade de criação brasileira diante dos modelos portugueses que se queria discutir na forma da arte de Aleijadinho.

Para Mário de Andrade, a obra de Aleijadinho ganhava sentido ao se definir pelo epíteto de mulato. No ensaio de 1928, o autor defendia ter havido no Brasil colonial um “surto coletivo de racialidade brasileira”, justamente pela “imposição do mulato”:

A Colônia, por força das suas circunstâncias econômicas unicamente, e sem a mais mínima intervenção política de Portugal, fazia dois séculos que vinha se enriquecendo de algumas realizações artísticas (...) principiam nascendo na Colônia, *artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina. E entre esses artistas brilha o mulato muito* [sem grifo no original] <sup>7</sup>.

de conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, em 30 de abril de 1942.

<sup>7</sup> ANDRADE, M. *O Aleijadinho*, Op. Cit pp.17-18.

É como a obra de um mulato que se pode entender a arte de Aleijadinho, na recepção de Mário de Andrade, como parte de um conjunto de outros artistas que deformavam os modelos da arte portuguesa, resultando numa solução para o drama da escravidão e para a inserção do negro na sociedade brasileira, por meio da ideia do mulato e de sua capacidade artística e, resolvendo, de quebra, o problema do barroco:

Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a 'maior mulataria', se mostrando artistas plásticos e musicais. (...) Apareceram profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas. Infelizmente isso não passou de rebate falso, uma aurora que não deu dia<sup>8</sup>.

O modernista relevou o significado cultural da arte produzida pelos mulatos, tomando Aleijadinho como o exemplo por excelência. Mário de Andrade não estaria totalmente livre da vontade em criar em torno de Aleijadinho uma genialidade individualizada "biografável", mas procurou entender, sobretudo, este artista no contexto da coletividade – como parte do que ele chamou de "mulataria". Finalmente, Mário de Andrade compreendia que os mulatos eram "façanhudos" porque formavam uma classe servil numerosa e livre. Em suas palavras,

é tantas vezes a classe que desclassifica os homens... (...) Os mulatos não eram nem melhores nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, *desclassificados* [grifo nosso] por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada(...) Porque carece lembrar principalmente essa verdade étnica: os mulatos eram então uns desraçados. Raças aqui tinham os portugueses e os negros, sob o ponto de vista social, os negros formavam uma raça apenas. Raça e classe se confundiam dentro dos interesses da Colônia (...) Já naquele tempo os mulatos, antes de se dispersarem como apenas um dos elementos da raça brasileira, apareciam, e sempre aparecerão, não como raça, mas como mestiçagem: muito irregulares no físico e na psicologia. Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com o resto da mulatada. Uns brigões, não tem dúvida, outros mansos porém. Uns burríssimos e primários, outros vivazes, e tantos até com inteligência fecunda e criadora (...) <sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Ibid., p.18.

<sup>9</sup> Ibid. pp. 19-21.

Para Mário de Andrade, tal liberdade se convertera numa fonte de criatividade e inovação formal, de cunho positivo. De qualquer forma, a apreensão da arte de Antônio Francisco Lisboa, pelo olhar de Mário de Andrade, aconteceu por meio de um entendimento do artista como parte de uma categoria social, dos mulatos, compreendidos não como grupo étnico, mas por sua condição de desclassificação social.

Buscando afirmar a atuação dos mulatos, onde localizar a obra de Antônio Francisco, Mário de Andrade construiu uma lista de artistas 'mulatos'. Mas não como referência étnica, "só para lembrar casos salientes e históricos: será difícil decidir quem que tem alma de 'mulato' entre estes portugas e brasileiros sem firmeza nenhuma de caráter. Mulatos, mais 'mulatos' que os desraçados da maior mulataria<sup>10</sup>". Nas palavras do autor, no ensaio de 1928: "E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam estes exemplos para se compreender este lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento", ou ainda, "Todos estes valores justificam em nossa tradição desses tempos, os possíveis recordes de malandragem e crime que os mestiços por força da condição e do número, bateram então<sup>11</sup>". O discurso pretendia redimir os desclassificados ou "desraçados", através de suas

realizações nas artes. Aleijadinho era apresentado como ponto culminante nesta redenção dos mulatos.

Para ver a arte de Antônio Francisco Lisboa, Mário de Andrade revestiu-se de uma revisão da definição do mulato nos quadros da sociedade colonial, criando uma espécie de apologia em torno dos artistas que, mestiços, contrariavam o estigma que as teorias de raça oitocentista haviam-lhes imposto. Bastaria lembrar que, em 1928, quando Mário de Andrade publica o texto sobre Aleijadinho, a abolição da escravidão no Brasil havia ocorrido havia apenas e exatos quarenta anos, um tempo insuficiente para sanar-se os problemas éticos e étnicos que constrangiam a sociedade brasileira.

O autor de *Macunaíma* procurou, em seu ensaio sobre o Aleijadinho, reconstituir a posição deste artista, o filho de Isabel, na sociedade de sua época. Era respeitado, segundo ele. "Embora tenha ganhado bem e possuído até três escravos, não enriqueceu porque era um mão-aberta e foi explorado". "Reconhecidamente aceito como artista de valor, célebre a ponto de lhe aceitarem as exigências e caprichos, o Aleijadinho quase não foi celebrado no tempo dele<sup>12</sup>." A ambiguidade pressentida por Mário de Andrade, nesta valorização e descaso pelo artista mineiro, filho de uma escrava, remete não apenas à condição racial, mas à condição social do artista, própria de seu tempo. Como

<sup>10</sup> Ibid. p.20. No romance *Macunaíma*, publicado no mesmo ano em que saía o ensaio sobre Aleijadinho, Mário de Andrade empregava em seu subtítulo palavras semelhantes – "o herói sem nenhum caráter". Esta mesma expressão "mulato da maior mulataria" aparece numa passagem de *Macunaíma*, referindo-se ao personagem que explica ao protagonista o que era o Cruzeiro do Sul. Ver

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. Colección Archivos. Telê Porto Ancona Lopez, coord. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 90.

<sup>11</sup> Andrade, M. *O Aleijadinho*. Op. Cit. pp. 18, 21.

<sup>12</sup> Ibid. pp. 25-26.



mulato, Aleijadinho estaria marcado, para o ensaísta, por uma:

alma com pouca prática da vida, cheia de arroubos assustados, se esquecendo de si mesma nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos. (...) E foi isso quase que a obra toda do escultor, do Aleijadinho<sup>13</sup>.

Em outro texto de Mário de Andrade, *O Artista e o Artesão*, percebemos que embora a arte, para o autor, devesse ser compreendida como a “concretização de uma verdade interior do artista”, era, portanto, a objetivação de um ser individual, porém também a objetivação de um ser social<sup>14</sup>. A arte poderia ser esclarecida, portanto, em parte através da biografia do artista, mas a individualidade deste não seria apenas subjetiva, pois condensaria também uma expressão coletiva.

Mário de Andrade não parecia acreditar que a interpretação biográfica da obra de um artista fosse suficiente para esclarecê-la. Em relação a Antônio Francisco Lisboa, o ensaísta entendia o perigo de se continuar restringindo sua obra às lendas e curiosidades anedóticas sobre sua vida. Especialmente parecia incomodar a Mário de Andrade os comentários dos viajantes do século XIX ou da

tradição oral que tratavam da obra de Aleijadinho como uma curiosa demonstração de habilidade de “um homem sem mãos”. “O que os brasileiros sabem no geral é que teve um homem bimaneta neste país, que amarrava o camartelo nos cotos dos braços e esculpia assim. E isso os impressiona tanto, que contam pros companheiros, e estes pros seus companheiros<sup>15</sup>”.

Mas a necessidade do estudo da obra de Aleijadinho parecia ser, para Andrade, urgente. Estava ainda sem uma exegese completa. Cabia-lhe, portanto, agora em 1928, contribuir em parte para esta interpretação. Fez mais do que isso. Recriou, sob alguns aspectos, o artista e sua arte. Em torno ao personagem de Aleijadinho, Mário de Andrade contribui para lhe atribuir genialidade, já que “não teve estrangeiro que lhe desse gênio”.

O cruzamento entre o horizonte cultural modernista e o estudo do barroco mineiro aparece como o espaço de construção da tradição e da cultura nacional. Neste encontro entre Mário de Andrade e Antônio Francisco Lisboa, dois personagens separados entre si pelo século XIX, tornam-se cúmplices num acordo entre presente e passado, recriando-se como dois momentos de desejo de expressão brasileira. A obra de Aleijadinho revelava-se e escondia-se neste jogo interpretativo.

O passado colonial e sua arte se recobriram de um novo valor a partir da perspectiva modernista. Certa “redescoberta” do Brasil pelos modernistas, implicou numa

<sup>13</sup> Ibid. pp. 25-26.

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. . O Artista e o artesão. In *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins, 1974. P. 13.

<sup>15</sup> ANDRADE, M. *O Aleijadinho*. Op. Cit, p. 30.

revisão estética da arte barroca, caracterizada não tanto por métodos ou conceitos próprios à historiografia da arte, mas por um teor poético e étnico. A arte do filho de Isabel se desdobrou, no ensaio de 1928, numa nova obra de arte, numa recriação literária do personagem mulato, doentio, genial – um olhar que inaugurou nova recepção da arte colonial e um lugar de fusão entre presente e passado como tentativa de resolver uma história recente, duramente marcada pela escravidão.

\*\*\*

Em 1978, o *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro* completava trinta anos de existência<sup>16</sup>. Para comemorá-lo não se organizaram apenas exposições de artistas modernos, mas também uma grande mostra da obra de Antonio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*. Era a primeira grande exposição exclusivamente dedicada a sua obra, cinquenta anos após a publicação do ensaio sobre Aleijadinho de Mário de Andrade.

Toda a documentação (catálogos, textos, artigos nos jornais da época, etc.) relacionada a esta exposição se encontra nos Arquivos do MAM<sup>17</sup> e permite interpretar como, nesse ínterim, um artista barroco fora transformado

em mito pela arte moderna brasileira. Esta mostra se apresentava como o ápice da construção histórico-artística em torno ao escultor colonial. Elaboração historiográfica que se havia iniciado desde os começos da arte moderna no Brasil, como vimos, sobretudo a partir dos anos 1920, quando Mário de Andrade, acreditou “descobrir” o escultor mulato de um passado barroco e resgata-lo para a história da arte colonial, como afirmação da identidade nacional.

“Os trinta anos do Museu de Arte Moderna do Rio começaram a ser comemorados com uma exposição considerada a mais importante realizada na cidade ultimamente. Trinta obras do Aleijadinho – reunindo statuária e mobiliário – compõe a mostra que vem a ser a primeira “individual” daquele que é considerado o maior escultor oitocentista (sic.) das Américas”. A diretora do Museu de Arte Moderna, introduzia o catálogo<sup>18</sup> alertando que a exposição tinha tomado o cuidado de apenas incluir obras cuja autoria fosse reconhecida pelo Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, incluindo riscos de arquitetura, statuária e mobiliário. Completariam a exposição uma série de conferências sobre Aleijadinho e o barroco mineiro, assim como visitas obrigatórias de alunos das escolas do Rio de Janeiro.

Entre as obras que seriam expostas, estava o conjunto escultórico de um dos Passos da Paixão, que seria

<sup>16</sup> O texto a seguir é uma adaptação livre e resumida de BRANDÃO, Angela. *Um barroco no Museu de Arte Moderna*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308149475\\_ARQUIVO\\_Um barroco no MAM.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308149475_ARQUIVO_Um barroco no MAM.pdf) Acesso em 19 de maio de 2017.

<sup>17</sup> A documentação referente à exposição de Antônio Francisco Lisboa no MAM-RJ de 1978 foi localizada por Rosana de Freitas que, gentilmente, indicou-me a importância dessa discussão.

<sup>18</sup> ALEIXO, Heloisa. Introdução. In *Aleijadinho. Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro. Embratur. De 26 de abril a 26 de maio de 1978.

trazido de Congonhas do Campo, Minas Gerais, para o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. No entanto, os habitantes de Congonhas impediram que fossem retiradas de seu lugar original. O caminhão encarregado de transportar as esculturas foi bloqueado pela população local e não pôde seguir sua viagem, assim sendo, as esculturas não puderam compor a mostra do *Museu de Arte Moderna* e jamais se tentou novamente retirá-las dos Passos de Congonhas.

Para a realização da exposição do MAM, em pleno contexto da ditadura militar no Brasil – inaugurada pelos governadores de Minas Gerais e Rio de Janeiro, eleitos indiretamente e colaboradores do Regime, Aureliano Chaves e Faria Lima – foram necessários o patrocínio do Governo de Minas e a autorização do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, já que as peças foram emprestadas, em sua maioria, por igrejas e museus mineiros. Por causa do “empréstimo”, imposto pelo governo, criou-se uma confusão em Congonhas do Campo, de onde deveria vir o ‘Passo do Encontro do Cristo com as Piedosas Senhoras’, um conjunto que representa a Via Crucis e que faz parte dos passos da paixão, na Basílica da cidade. Alegava-se que, talvez, por não terem compreendido a intenção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, muitos moradores pensaram que se tratava de “um assalto”. Os habitantes da cidade, alertados por uma beata, cercaram a Basílica com seus carros e não deixaram que o caminhão blindado, que transportava as imagens, saísse dali. O prefeito da cidade

também não quis autorizar a saída das imagens, alegando que elas poderiam danificar-se<sup>19</sup>.

Para a diretora do Museu de Arte Moderna à época, Heloisa Aleixo, era lamentável a ausência de um dos “Passos” na mostra, lembrando que “peças importantes como a Pietà de Michelangelo já viajaram até de avião, sem sofrer qualquer dano” e que esta peça foi, ao contrário, danificada em seu local permanente, no próprio Vaticano. Tratava-se, para a diretora do museu, de “falta de informação por parte dos habitantes de Congonhas” que não teriam o mesmo zelo com os Profetas de Aleijadinho, “eternas vítimas dos turistas”<sup>20</sup>.

Frederico Morais, porém, naquele mesmo momento observava o acontecimento por outro ângulo:

A realização de uma exposição reunindo certa de 30 obras (imaginária e mobiliário) do Aleijadinho no Museu de Arte Moderna do Rio, está proporcionando algumas ‘lições’ importantes. Não a mostra em si, bastante modesta em relação ao vulto da obra do Aleijadinho no contexto do barroco luso-brasileiro, mas os fatos que está gerando no sentido da reafirmação de uma ‘consciência mineira’ de seus valores culturais, ou mais ainda do que isso, a reafirmação da cultura como um poderoso fator de integração ou coesão da comunidade. Os fatos que a imprensa vem narrando sobre a rápida mobilização da população de Congonhas, primeiro impedindo a

<sup>19</sup> *Folha de São Paulo*, 28 de abril de 1978.

<sup>20</sup> *Ibid.* Idem.

transferência de um dos 'Passos' da Via Sacra esculpida por Aleijadinho e encarnada para o Museu de Arte Moderna do Rio (...) Em momentos como esse não há padre, prefeito, diretor do Patrimônio Histórico ou governador do Estado que consiga fazer moda. Tais fatos podem ser explicados de mil maneiras: as razões são ao mesmo tempo culturais, políticas, sociológicas e, sobretudo, psicológicas<sup>21</sup>.

Seria preciso retroceder ao sentido religioso e teatral que estas imagens concentraram desde o século XIX. O explorador e orientalista irlandês, Richard Burton, que viajara pelo Brasil quando exercia um cargo diplomático em Santos, publicara seu livro em 1869<sup>22</sup>. Assim se referiu às esculturas em madeira dos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo.

Estátuas de madeira, em sua maior parte simples máscaras, sem entranhas nem espinha dorsal, vestidas como o turco tradicional do Mediterrâneo cristão, estão sentadas em torno de uma mesa, ricamente provida de bules de chá (ou mate), copos, bebidas e travessas. Nosso Senhor está dizendo: 'Um de vós me trairá'. Todos olham com expressão de horror e surpresa, exceto Judas, que está sentado perto da porta, hediondo no aspecto e mostrando tão pouco

cuidado em disfarçar sua vilania quanto lago nos palcos ingleses. Minha mulher, *seguindo o costume do lugar, tirou a faca do prato de Judas e cravou-a em seu olho, ou melhor no profundo corte que atravessa seu osso malar, e ainda lhe golpeou o ombro*<sup>23</sup>. [sem negritas no original]

O relato da experiência de Burton e sua mulher nos Passos da Paixão impressiona pela forte referência que se faz ao teatro, onde o espectador é convidado a participar da cena, agredindo a um dos personagens. Burton entenderia a função religiosa desta obra, não obstante considerasse sua pouca qualidade artística:

Certamente, jamais houve guerreiros romanos tão narigudos, a não ser que eles usassem suas probóscides como os elefantes usam trombas. Mas grotescos como são, e de todo desvaliosos como obra de arte, aquelas caricaturas de pau servem, não tenho dúvidas, para fixar firmemente sua intenção no espírito público e manter viva uma certa espécie de devoção. Já se fez alusão à influência civilizadora, ou antes, humanizadora, do serviço paroquial e do padroeiro<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> MORAIS, Frederico. O Aleijadinho e a consciência mineira in Artes Plásticas, *Jornal do Brasil*, 9 de maio de 1978.

<sup>22</sup> BURTON, Richard. *Viagem do rio de Janeiro ao Morro Velho*. Série Reconquista do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1976.

<sup>23</sup> Ibid. p.154.

<sup>24</sup> Ibid. Idem.



O tom cômico com o qual o viajante britânico comenta as esculturas de Aleijadinho foi repudiado por Mário de Andrade em seu ensaio de 1928. No entanto, ao se referir a este mesmo conjunto escultórico, considerando-o como de uma segunda fase na obra de Aleijadinho - posterior à doença – o próprio Mário de Andrade reconhecia certos aspectos que não são bons, “figuras deploráveis”, que a gente chega a duvidar que sejam do Aleijadinho, serão?...” e outros “horrores”. Mas a seus olhos estas deformações não provocavam nenhum sentimento cômico, como aquele sugerido por Burton, e sim de uma teatralidade trágica: “com a doença, o sofredor insofrido, vira expressionista, duma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural<sup>25</sup>”

O caráter religioso e a função de culto destas imagens escultóricas haviam-se lentamente combinado a seu valor artístico e histórico. O caso do impedimento de transferência de um dos Passos da Paixão para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi relatado pelos periódicos da época e revelou, curiosamente, que o sentido das obras de arte, como elementos de identidade cultural, pode sofrer diferentes interpretações. De um lado, os moradores de *Congonhas do Campo* acreditavam que estas obras não poderiam sair, onde cumpriam um papel místico-religioso, mas também um sentido cultural. De outro lado, o *Museu de Arte Moderna*, então sob empenho de autoridades

do Regime Militar, queria enaltecer a figura do mestre barroco.

Opunham-se vários sentidos das obras de arte e noções diferentes de identidade cultural: a consagração museística de um artista colonial, filho de uma escrava, transformado em mito moderno em plano nacional como parte de um processo de solução teórica e apaziguamento estético para os conflitos raciais no Brasil, de um lado e, de outro, o sentimento de *Congonhas do Campo* que compreendia estas obras como “suas”<sup>26</sup>, como elementos de sua identidade local e atual.

O questionamento sobre os limites do que é a arte e do que realmente é compreendido como arte pode se estender para o impasse surgido em 1978, entre o MAM do Rio de Janeiro e a população de Congonhas, um impasse iniciado desde 1928, com o ensaio de Mário de Andrade que “nacionalizava” Aleijadinho e um drama de que a cidade histórica e seus objetos artísticos não pertenceriam mais apenas a seus moradores.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIJADINHO NO RIO, para os 30 anos do Museu de Arte. In *Folha de São Paulo*, 28 de abril de 1978.

*Aleijadinho*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Embratur. De 26 de abril a 26 de maio de 1978.

<sup>25</sup> ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 2ed. São Paulo: Martins, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p.15-46.

<sup>26</sup> DANTO, Arthur. Museus e milhões de sedentos in *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.pp. 196-211.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 2ed. São Paulo: Martins, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p.15-46.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. In: Modernismo Brasileiro, um balanço e novas perspectivas. Caderno 3. Centro de Apoio Didático. Faupuccamp, Campinas, abril de 1997. Originalmente este texto foi um conferência lida no Salão de conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, em 30 de abril de 1942.

ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Aleijadinho. Posição histórica*. In O Jornal. Ed. especial consagrada a Minas Gerais. Rio de Janeiro, 1929.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica. Colección Archivos. Telê Porto Ancona Lopez, coord. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho e a sua posição nacional. In: *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, R.A., 1935. p. 5-36.

ANDRADE, Mário de. O Artista e o artesão. In *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins, 1974.

ANDRADE, Mário. *A Lição do Amigo: cartas a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BRANDÃO, Angela. Um barroco no Museu de Arte Moderna. In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308149475\\_ARQUIVO\\_UmbarroconoMAM.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308149475_ARQUIVO_UmbarroconoMAM.pdf) Acesso em 19 de maio de 2017.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira, 1814-1866. *Traços Biographicos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de - Aleijadinho*. in Correio Official de Minas. Ouro Preto, ano 2, ns.169 e170, 19 e 23 de agosto, 1858. p.3-4 e 2-3. Publicado Anônimo.

BURTON, Richard. *Viagem do rio de Janeiro ao Morro Velho*. Série Reconquista do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1976.

DANTO, Arthur. Museus e milhões de sedentos in *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

EXPOSIÇÃO “O Aleijadinho”. Projeto dos elementos veiculadores de informações. Documento datilografado s/ autor. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

GOMES JR, Guilherme Simões. Em torno da noção de barroco no Brasil in SOUZA, Eliana Maria de Melo e. org. *Cultura*

*Brasileira: figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1996. p.11-31.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORAIS, Frederico. O Aleijadinho e a consciência mineira in Artes Plásticas, *Jornal do Brasil*, 9 de maio de 1978.

REVISTA DO ARQUIVO Público Mineiro. Ouro Preto, ano1, 1896, p.161-174.

ROIG, Adrien. *Encontro com a arte barroco: Blaise Cendrars e o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SOUZA, Jessé. *A Radiografia do Golpe: entenda como e por que você foi enganado*. São Paulo: LeYa, 2016.

SOUZA, Jessé. *A Tolice da Inteligência Brasileira ou como o País se deixa manipular pela Elite*. São Paulo: LeYa, 2015.



## Pietro Maria Bardi: Articulador Didático

### RESUMO

Tentativa inicial de reconstrução histórica e ideológica do pensamento de Pietro Maria Bardi a partir de uma concepção didática da história da arte, através da comparação das Exposições Didáticas (1947, MASP) com a atividade periodística bardiana na Itália fascista. O percurso inicia-se com a fotomontagem Tavola degli Orrore (1931), a revista Quadrante (1933-1936), o Studio della Arte Palma (1944-1949) e "Exposição Didática" (1947-1951), Museu de Arte de São Paulo.

### ABSTRACT

*Initial attempt of historical and ideological reconstruction of the thought of Pietro Maria Bardi from a didactic conception of the history of art, through the comparison of Didactic Expositions (1947, MASP) with the Bardian journalistic activity in Fascist Italy. The course begins with the photomontage Tavola degli Orrore (1931), Quadrante magazine (1933-1936), Studio della Arte Palma (1944-1949) and "Exposição Didática" (1947-1951), in Museu de Arte de São Paulo.*

### Stela Politano

Mestre em História da Arte e graduanda em  
Filosofia. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. Universidade Estadual de Campinas  
(IFCH/UNICAMP)





Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 - São Paulo, Brasil, 1999), em entrevista concedida a Francesco Tentori, mencionou com afeto a aquisição, em sua juventude, do dicionário *Nomenclatore Italiano* de Palmiro Premoli (Milão, Editora Sonzogno, 1915, 2312 páginas e 73 pranchas ilustrativas além do texto, e anexo um pequeno dicionário italiano-árabe-tripolino). Semanalmente, como um álbum de figurinhas, Bardi comprava fascículo por fascículo ao mesmo tempo em que se afastava da escola elementar e da educação 'tradicional'. A lentidão do processo, a espera do novo, vinculado com a sedimentação das ideias antigas, as fotografias que dão corpo e figuração ao texto, a busca pessoal pela formação de um capital cultural geral foi fundamental à formação autodidata bardiana.

Talvez esse seja o marco determinante de uma possível didática, uma teoria histórica/pedagógica da arte que se desenvolve ao longo da produção multidisciplinar de Pietro Maria Bardi, abarcando escritos jornalísticos, catálogos de artistas, crítica de arte, exposições e afins, entre os anos italiano 1930 até a *Exposição Didática*, 1947, do recém-inaugurado Museu de Arte de São Paulo, atividade museográfica ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP) nos seus anos iniciais com o intuito de auxiliar na formação cultural e artística do público. (fig. 1).

O objetivo deste artigo é uma possível reconstrução histórica desta didática e sua contextualização social e política, já que sua jornada se inicia dentro do Fascismo, com Mussolini, o filósofo e organizador cultural do governo

Giovani Gentile, o *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925) e a construção fascista do mito da juventude aliado à ideologia do privilegio da inteligência, e desemboca no Brasil do final da Era Vargas e início da ditadura militar. (figs. 2 e 3). Resgatar o pensamento de Pietro Maria Bardi é uma forma de (re)estabelecer o seu papel na formação e manutenção do campo cultural paulista (principalmente), que recebeu em meados do século XX pensadores de estofos internacionais que sistematizaram/influenciaram o pensamento/campo artístico, planejaram as atividades culturais ou engendraram um novo espaço, inédito para o grande público, da possibilidade do saber artístico

Semelhante à P.M.Bardi, a Exposição Didática foi um imigrante: originada no *Studio d'Arte Palma* (1944-1949), atravessou o Atlântico, desembarcou em São Paulo, hospedou-se em um andar semi-finalizado do prédio dos Diários Associados, à Rua Sete de Abril e, aos poucos, adaptou-se ao clima brasileiro. O *studio* corresponde a instituição basilar para a fundamentação das primeiras mostras didáticas do MASP: ele fornece subsídios intelectuais e materiais para a confecção da Exposição Didática. Fundado por Pietro Maria Bardi e localizado na *Piazza Augusto Imperatore*, 32 Roma, constituía uma extensão da *Galleria d'Arte Palma*, também em Roma, a qual havia sido fundada por Bardi inicialmente em Milão, sob o nome de *Galleria Bardi* e rebatizada de *Il Millone*. Não era apenas um lugar para exposições e conferências sobre arte, arquitetura e livros raros, mas também um espaço dedicado à restauração, radiografia, diagnóstico e atribuição de obras

de arte de qualquer espécie. Como um centro cultural, o *studio* foi a última atividade de Bardi na Itália.

Por aqui, a *Exposição Didática* ganhou uma função importante: representação da postura ideológica do MASP da Rua Sete de Abril e promotora de uma atividade de experimentação no campo da comunicação histórica, crítica e visual que se materializou num espaço permanentemente voltado à formação de público. A primeira exposição, *Panorama Sintético da História da Arte – desde a pré-história até hoje*, de 1947 (fig. 4), trazia a perspectiva de discussão sobre arte como um fenômeno universal, sem hierarquias, através de um repertório histórico e artístico introduzido pelas pranchas didáticas que possibilitavam diálogos entre as reproduções. Com ressonâncias em diferentes momentos da história, a concepção de uma arte pulsante foi exposta e pretendeu-se definir a germinação do liame entre arte e social, objetivando formar e fundamentar um novo público espectador, por meio da inauguração do olhar às obras, às suas contextualizações e às transformações históricas e conceituais das artes. O avizinhamiento entre obras de diferentes períodos, através de reproduções e textos sobre elas, possibilitaria o acesso às transformações artísticas dos mais diversos períodos, presentificando um museu vivo, em consonância com o passado e presente<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Trabalho esse que P.M.B e os colaboradores do *studio* intentaram na Itália nos primeiros anos do Fascismo, a partir do convite de Mussolini à Bardi para dirigir a Galleria de Roma. No pós-guerra, esse laço de uma vanguarda funcionalista acabou por cingir o projeto inaugural do MASP.

<sup>2</sup> A *Quadrante* foi a revista que mais defendeu a arquitetura moderna como um modo explicitamente fascista de construção, seu projeto de modernização e sua

A função aparente era incentivar o público a perceber novas possibilidades técnicas, museológicas e artísticas que, na prática, delineavam uma relação entre a cidade de São Paulo, maior centro industrial naquele momento da América do Sul, inundada de estrangeiros e carregada de traços coloniais que insistiam em permanecer, num complexo plural e cultural entre modernização, modernismo e modernidade, produção cultural, arte e grupos sociais distintos que convergiam no espaço museográfico, como os estudantes, os artistas, os desconhecidos, a elite local, os estrangeiros, os convidados, os funcionários do MASP. A ideia ideológica bardiana era de 'ensinar' através do 'impacto' do conhecimento e estimular o público a se aprofundar nos 'estudos' por conta própria ou através dos cursos oferecidos pelo próprio MASP. Saber gera saber e daria sentido/suporte a estrutura organizacional e de serviços do nascente museu.

Os painéis didáticos reportavam-se às fotomontagens jornalísticas de P.M.B, como a *Tavola degli orrori* de 1931 (produzida para denunciar a arquitetura eclética / historicista e visando, em contrapartida, promover a arquitetura dita racionalista, a partir de Le Corbusier, e, na Itália, Giuseppe Terragni, íntimo de P.M.B) e a concepção visual da *Quadrante*<sup>2</sup> de 1933-36, indispensável para compreender como o fascismo era interpretado por Bardi

auto-identificação com a tradição romana imperial e papal. Buscava a construção de uma identidade de massa no público, com o Estado interferindo totalmente na vida social e pública. Potencial poético da arquitetura de falar "liricamente" e didaticamente.

como o projeto de modernização de mundo (principalmente através da arquitetura racionalista) que se esfacelaria sobretudo a partir de 1935, quando Mussolini opta pela obra "monumentosa" de Marcello Piacentini.<sup>3</sup> Aprofundar-se nas bases da *Quadrante* se faz necessário pois ela assumiu um discurso de divulgação, discussão, debate, organização e provocação a partir da visão de que o Racionalismo seria a representação formal do Fascismo e Bardi teria um papel central nessa propaganda. Ordem, hierarquia, importância do precedente clássico e inovação tecnológica, defendidas pela revista, constituíam um sinal de progresso italiano e de um desejo fascista de penetrar em cada setor da vida social.

Além da *Quadrante*, se faz necessário consultar também as revistas *Belvedere* e *Il Vetro*, para aprofundamento da questão da fotomontagem. A fotografia e a sua "liberdade" de uso e reprodução possibilitou Bardi a aplicar suas ideias na mudança de uma perspectiva museológica, vindo ao encontro do pensamento de André Malraux em *O Museu Imaginário*, de 1947, mesmo ano de fundação do MASP. Um museu de imagens e imaginário seria concebido no espírito, um lugar mental capaz de criar uma rede de linguagens, de evidenciar as potencialidades das obras. A crítica, como experimentação

na obra, forma e deforma as imagens que habitam esse lugar mental de cada indivíduo. Essa nova relação entre arte e espectador, proporcionada pelos museus do século XX, possibilita uma libertação da função de aprisionamento da forma em si mesma, permitindo aos artistas usufruíram de imagens e formas do passado para retrabalharem a sua linguagem particular. Releituras, colagens, *readymades* são permitidos e solicitam um novo espaço, agora o museu moderno (o outro), que impõe um estado permanente de interrogação. Por isso, a seleção de imagens / símbolos / informações que compunham a Exposição Didática não foi aleatória; aliás, nem tinha essa pretensão. Esses arranjos aprofundavam o questionamento sobre o objeto da arte, desconstruindo uma concepção evolutiva e linear da história. Propunha-se possibilitar informação para o público com o intuito de mantê-lo interessado e formar um olhar atemporal sobre o objeto / reprodução.

Uma liberdade de composição e rearranjo tanto das obras do acervo quanto das pranchas foi constantemente incentivada e aprovada, pois a ideia era manter um pensamento livre, porém a partir das bases pictórica e didática ali estabelecidas. O museu propôs o nascimento e a geração de novos conhecimentos, mas sob uma base

<sup>3</sup> Tamanha relevância deste conjunto didático e da *intelligenza italiana* do Fascismo ganha peso atualmente, tanto no Brasil quanto na Itália Para saber mais: Julia Rettmann, *Unidade das artes. Exposições Didáticas no MASP*, trabalho final de Graduação, Orientador Luciano Migliaccio, USP FAU, 2011; Milene Soares Cara, *Difusão e construção do design no Brasil: o papel do Masp*, Trabalho final de Doutorado, Orientador Luciano Migliaccio, USP FAU, 2013; Luna Villas-Bôas Lobão, *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*, dissertação de mestrado, orientador Nelson Alfredo Aguilar, IFCH Unicamp, 2014; os artigos oriundos do Seminário

*Internacional Modernidade Latina. Os Italianos e os centros do Modernismo Sulamericano*, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea e pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no quadro de um acordo de cooperação acadêmica entre o MAC USP e o Dipartimento dei Beni Culturali e Ambientali da Università degli studi di Milano, entre 9 e 11 de abril de 2013; e os anais a serem publicados do Seminário *Italiani sull'oceano. Relazione artistiche tra Italia e Brasile nel '900*, promovido pelo Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 3 e 5 de maio de 2016.

pedagógica determinada. A obra de arte, frente a sua importância, perderia a conotação de áurea ou endeusamento quando colocada lado a lado com a Exposição Didática; porém, a formação da sensibilidade artística do indivíduo e do público (classe média alta e elite paulista, na sua maioria<sup>4</sup>) proposta por Bardi, partia de uma sensibilidade pré-concebida. Como um ritual de passagem (de simples visitantes para sócios assíduos do museu), propunha-se a discussão de valores sobre arte e estética, oferecendo algo como um relato sistemático das artes ao longo dos séculos, ressaltando a Antiguidade<sup>5</sup>. Talvez esta seja a atividade ‘mais original’ do museu: a relação entre passado e presente no sentido de existência e convivência pacífica, e não crítica ou contraditória.<sup>6</sup>

Muitos problemas de recepção surgiram. Tamanho provincianismo e oposição eram encontrados por aqui que o público e a imprensa eram contrários à inovações, questionava autorias das obras de arte recém-adquiridas para o acervo, especulava a síntese do projeto didático como visão redutiva sobre o público e omitia a divulgação das atividades do museu. O provincianismo era uma herança a ser superada no Brasil no final da década de 1940 e entre os

traços distintivos da postura retrógrada, pairavam certo nacionalismo marcado pela apologia do progresso e da modernização e ainda a admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades. Isto será notado, sobretudo, por Bardi, quando projeta uma turnê internacional das obras do MASP, entre 1953 e 1957, passando por países como França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Itália e Estados Unidos. O estratagema deveria emudecer os “caluniadores” que diziam ser o MASP um museu de obras falsas justamente pelo reconhecimento dessas em grandes meios. Em outros termos, Bardi lê o provincianismo e usa um de seus mecanismos, o reconhecimento pela ótica estrangeira, para referendar a relevância de sua coleção. É necessário, portanto, agir em relação ao meio.

Ao constatar essa conjuntura cultural e o campo primevo da museologia brasileira, Bardi projetou ações e reações convergentes à criação de uma base mais sólida na divulgação artística do que havia sido a Semana de Arte Moderna de 1922, a Família Artística em 1935 ou os Salões de Maio de 1937 a 1939. Dentre as ações coordenadas em território nacional, aproveitou-se a referida ânsia de participação em novas movimentações que pudessem portar

<sup>4</sup> Foi enviado a várias personalidades brasileiras e estrangeiras um relatório sobre as Exposições Didáticas. A lista constitui um guia antropológico para desbravar São Paulo do final dos anos 40 e as relações sociais que Bardi gostaria de construir, umas com sucesso outras nem tanto. Ver POLITANO: pág. 240.

<sup>5</sup> É, no mínimo, interessante o ponto de vista de Bardi: a confluência do interesse em novos artistas e movimentos aliados a um resgate e olhar atento sobre o passado parece, à primeira vista, uma contradição. Um pensamento classicista, alguns diriam. Contraditório. Ou, seria inovador? Perspicaz e sensível a ponto de compreender os movimentos de cada tempo e confluí-los, como um grande rio com seus afluentes. Qual seria a lógica para esse movimento? Entusiasta e apaixonado pelas artes, ou comercialmente estratégico e propagandista? Não há

neutralidade na ação do sujeito, e sim a construção e desenvolvimento de um interesse.

<sup>6</sup> O projeto cultural do MASP revelava-se tentacular: planos didáticos para alcançar diversos públicos (das crianças aos adultos dos mais variados níveis culturais), investimento no campo de ensino (por exemplo, a fundação do IAC – Instituto de Arte Contemporânea), construção de um espaço museográfico dinâmico (pólo gerador cultural, não apenas depositário de obras) e divulgação do conhecimento científico (uma série de mostras de arquitetura, ciências, design). Enfim, um verdadeiro museu-escola, iniciativa louvada por Lionello Venturi em artigo para revista *Habitat* e apontada também como uma necessidade, à época, na Itália. Cfr. VENTURI, 1954.



conhecimentos, o que resultou no curso de formação de monitores do MASP, com ênfase na disciplina de História da Arte e noções gerais de museografia, além da Exposição Didática.

Ao conciliar as obras do acervo e o trabalho histórico, visual e formalista das pranchas organizadas pelo *Studio D'Arte Palma*, Bardi possibilitou uma experiência diferente do público frente à apreciação da arte. Ação aparentemente simplista, mas forte dentro de um contexto pedagógico cultural: o que, enfim, representava essa didática em solo brasileiro? Uma forma de ilustrar as pinturas e esculturas, dando-lhes um contexto histórico, direcionado por um grupo de intelectuais? Ou a construção política e propagandista do museu enquanto novidade e tentativa de se destacar dentro do contexto paulistano/brasileiro? É sabido que a vinda de Bardi para o Brasil possuía um intuito comercial/profissional (com o objetivo de incentivar e promover a arte italiana na América do Sul, ação conjunta do governo brasileiro e italiano)<sup>7</sup>; porém há um cunho pessoal: há uma decepção com a preparação e o advento da república. Bardi sabia de antemão o que seria um governo liderado pelo partido democrata cristão ou por coalisões tipo PSI-PCI-PDC, talvez

tivesse certeza que o parlamentarismo iria desembocar na corrupção, como já sucedia no *giollitismo* da *belle époque*. Da *Tavola degli orrori* a *Exposição Didática* é um longo e profundo percurso político, artístico, cultural, profissional e, sobretudo, ideológico, rodeado de decepção, que se via inevitável também em solo brasileiro.

A *Exposição Didática* pode ser vista estruturalmente: um grande sistema de signos e significantes que possuíam uma relação interna (enquanto vocabulário histórico e artístico) e externa (enquanto informação e pesquisa para o nascente acervo do museu). A linguagem estabelecida por Bardi, pelo *studio* e por Emilio Villa<sup>8</sup> nunca foi somente uma sequência de imagens e fatos narrados, mas sim um conjunto de ideias selecionadas que constituía um projeto maior: a formação e influência cultural na sociedade brasileira, reflexo de um planejamento econômico e político de Bardi junto ao *Studio D'Arte Palma* e ao MASP<sup>9</sup>. Ao ensimesmado nacionalismo da arte brasileira, de certo modo reiterado nos anos de autoritarismo político do Estado Novo (1937-1945), acrescentam-se chaves de diálogo com a finalidade de

<sup>7</sup> Essa ação gerou um impacto enorme da rede de relações do próprio Bardi, devido as circunstâncias favoráveis em terras brasileiras pós guerra, sua amizade com Assis Chateaubriand e Pedro Moraes de Barros (embaixador brasileiro junto ao governo italiano na época), e a possibilidade de construção de um museu. Para maiores informações, Cfr. POZZOLI, 2013.

<sup>8</sup> Emilio Villa (1914 – 2003) foi um grande poeta italiano, um dos principais do século XX e conhecedor da filologia semítica. A partir dos anos trinta se estabelece como crítico de arte de vanguarda e entra em contato, em Roma, com muitos artistas. Trabalha no *Studio* a partir de 1946 e vem para o Brasil a convite de Bardi em 1951, para melhores condições de vida (pós-guerra) e para contribuir, de perto, com o MASP. Fica até 1952. De fundamental importância para a construção teórica

da didática por conta do seu repertório etnológico, antropológico, arqueológico, filosófico e linguístico. Talvez seja interessante neste percurso de reconstrução da didática ampliar o olhar para outras áreas de conhecimento, como a linguística, com Ferdinand de Saussure (1857-1913), que com certeza Villa conhecia e tem uma importância enorme nos estudos culturais.

<sup>9</sup> Além dessa iniciativa educativa, a organização das mostras e a divulgação nacional e internacional das atividades museológicas pontuavam a inserção do MASP e tencionavam pautar sua credibilidade e relevância. Quanto ao material de divulgação, constante no Arquivo Histórico do MASP, merece ser citado o relatório de Pietro Maria Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus, realizado na Cidade do México em novembro de 1947.

penetrar o resistente provincianismo e provocar a interação do público com a arte, de um modo que ainda não havia sido realizado, ou seja, por meio das mostras que primavam pela didática, reportando a séculos de arte, a diversas épocas, técnicas, estilos.

Como intenção, a *Exposição Didática* é ideológica. Na prancha, foi estabelecida a ideia de arte de maneira mais ampla, relacionando-a com seu momento histórico, com os objetos ao seu redor, com o acervo, com as outras reproduções. Em seu livro *Pequena História da Arte*, Bardi revela lembranças juvenis, onde a mudança dos seus gostos esteve diretamente relacionada com os acontecimentos históricos dos quais participou, dos ambientes artísticos e culturais dos quais viveu e bebeu, revelando que a história do homem, como a sua, está repleta de referências e interferências. A *Exposição Didática* reflete isso: a maneira de abordar o objeto simbólico/artístico a partir de sua inscrição e localização no sistema de relações modeladas por uma cultura mais ampla é essencial para construir, a partir de diversas bases de conhecimento, a retórica bardiana frente à sua didática.

As influências para a constituição da base historiográfica da didática são muitas e aliam-se às amizades e relações sociais de Bardi oriundas da Itália ou estabelecidas nos primeiros anos do MASP: Edoardo Persico,

Max Bill, Ernesto Nathan Rogers, Alexander Calder, Ottone Rosai, Carlo Ludovico Ragghianti, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Argan, Adengo Soffici, Cesare Zavattini, Lasar Segall, Marcelo Nizzoli, Pericle Fazzini, Rino Levi, Alvar Aalto, Valentino Bompiani<sup>10</sup>, além de Lionello Venturi, Roberto Longhi (principalmente com *Piero della Francesca* e seus artigos críticos), Le Corbusier, o futurismo, as novas descobertas arqueológicas e antropológicas dos anos 1920 aos 1940 na Itália e Emilio Villa. Esse círculo de amizade e conhecimento revela um respeito e apreço pelo passado e o moderno que delineava as ações e pensamento bardiano. A dívida com o passado era presente em todas as atividades do MASP: ao citar autores como Thaddeus Zielinski<sup>11</sup>, Bardi incitava o estudo e conhecimento do antigo, principalmente em uma sociedade paulistana que ainda estava por vir a constituir a sua história como cidade, onde, para ele, não fazia sentido diferenciar arte “moderna” de “antiga”<sup>12</sup>. Olhar para o antigo, discorrer sobre, respeitá-lo e construir um novo mais interessante, segundo o próprio Bardi, “é muito mais importante daquilo de hoje”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Para informações breves, porém importantes, sobre os nomes citados, Cfr. BARDI, 1996.

<sup>11</sup> Ensaio *Our Debt to Antiquity*, de 1909. Há uma publicação de 1971, *Port Washington*, NY: Kennikat Press. Thaddeus Zielinski (1859-1944) foi um historiador clássico, filólogo, tradutor de autores gregos e russos. Escreveu vários

tratados sobre a história da Grécia Antiga, publicadas geralmente em russo e alemão.

<sup>12</sup> BARDI, 1956: pág.14.

<sup>13</sup> Op.Cit, 1996: pág.18.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusp, 2015.

BARDI, Pietro Maria. *As mostras didáticas* [Relatório de P.M. Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1947. DOC. NÃO PUBLICADO.

\_\_\_\_\_. *The Arts in Brazil - a new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Arte – Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Arte. Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. 5ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

\_\_\_\_\_. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentinetti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Milano: All'Insegna Del Pesce d'Oro, 1996.

POLITANO, Stela. *Exposições Didáticas e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, IFCH/Unicamp, 2010.

POZZOLI, Viviana. *Lo Studio d'Arte Palma (1944-1951)*, tese da Escola de Especialização em Bens Históricos e Artísticos. UNIMI, Itália. 2011-2012.

POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil, apresentação in

Simpósio *Modernidade Latina. Os Italianos e os centros do Modernismo Sulamericano*. São Paulo: MAC FAU USP, 2013.

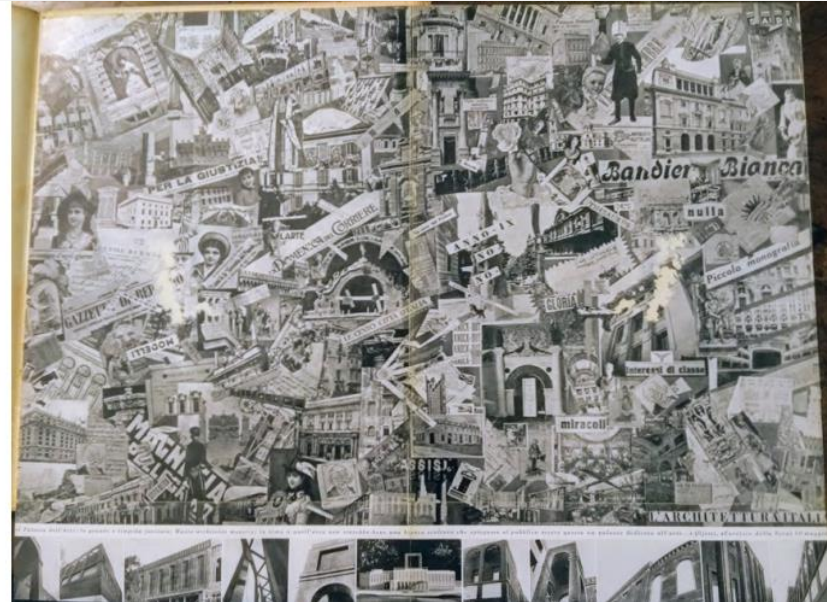
TENTORI, Francesco. *P.M.Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933*. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VENTURI, Lionello. *Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo*, Habitat n.14, São Paulo: MASP, 1954, pp. 51-52.

## IMAGENS



**FIG. 1** - Seção didática com a Exposição Didática Panorama Sintético da História da Arte - da Pré-História até hoje, de 1947 e ao fundo a Vitrine das Formas. Acervo Biblioteca Masp.



**FIG. 2** - Tavola de Orrori, 1931. Revista Quadrante, n.2, 1933.





**FIG. 3** - Il direttore della Galleria di Roma Pier Maria Bardi illustra a Mussolini la Tavola degli orrori esposta in una sala della mostra, 1931.



**FIG. 4** - Pannello Esposizione Didattica "Panorama Sintetico da História da Arte - da Pré-História até hoje", de 1947 e ao fundo a Vitrine das Formas. Acervo Biblioteca Masp.



## Políticas e Ideología en el Discurso Expositivo a través de las Colecciones del Museo Histórico Nacional

### RESUMEN

El presente texto constituye un acercamiento a la manera en que se ha venido gestando hasta la actualidad la construcción ideológica, simbólica y política del guion museográfico del Museo Histórico Nacional de Chile en base al significado latente en los elementos artísticos y objetos que sustentan su relato. Para lograrlo, partimos del entendido de que los museos construyen o reafirman imaginarios, a la vez que son capaces de otorgar significados a determinados personajes y hechos históricos. De esta manera, objetos y obras de arte suponen el estandarte de una política museológica en tanto configuran relatos que establecen una lectura ideologizada de la historia del país.

### ABSTRACT

*The present text constitutes an approach to the way in which the ideological, symbolic and political construction of the museographic script of the National Historical Museum of Chile has been developed up to now, based on the latent meaning in the artistic elements and objects that support its story. In order to do that, we start from the understanding that museums build or reaffirm imaginary, while being able to grant meanings to certain characters and historical facts. In this way, objects and works of art are the standard of a museological policy as they configure stories in order to establish an ideological reading of the history of the country.*

### Raquel Abella López

Historiadora del Arte (UCM), Magíster en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico (UCM)  
Encargada de Colecciones Patrimoniales,  
Museo Histórico Nacional de Chile.

## HISTORIA INSTITUCIONAL DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL: MISIÓN Y VISIÓN POLÍTICA

El Museo Histórico Nacional de Chile –en adelante, MHN– fue fundado institucionalmente en 1911<sup>1</sup>, y es deudor de una serie de iniciativas que promovieron la generación de exhibiciones que mostraran la historia nacional a través de objetos y obras de arte, como la Exposición del Coloniaje de 1873 y la Exposición Histórica del Centenario de 1910, así como algunos ejemplos de museos previos que de algún modo confluyeron en el MHN actual – el Museo Histórico Indígena del Santa Lucía creado en 1874, el Museo Militar surgido en 1894 y el Museo de Etnología y Antropología creado en 1912, de los cuales buena parte de sus colecciones pasaron a conformar su acervo–<sup>2</sup>.

Desde sus inicios, el carácter del MHN estuvo determinado por las propias colecciones que custodiaba. Cabe destacar que los museos, en general, eligen deliberadamente el tipo de objetos que desean exhibir al público, y de la misma manera les otorgan un rol o un significado en relación al modo en que desean se expresen

sus contenidos. Por tanto, la impronta de todo museo “tradicional”<sup>3</sup>, se determina por sus colecciones. El investigador Llorenç Prats afirma que “el patrimonio cultural es una invención y una construcción social”<sup>4</sup>, puntualizando que el patrimonio adquiere dicha condición siempre que una autoridad lo legitime como construcción social, en base a los discursos que dicha autoridad forje de acuerdo a la consecución de sus propios intereses<sup>5</sup>.

Los museos, y de manera especial aquellos de carácter nacional, no están exentos de expresar ideologías, y reflejan a través de su acopio un discurso que se desprende de un determinado ideario político. Como apunta el historiador Luis Alegría, “las colecciones son reflejo de los principios políticos e ideológicos que están en la base de la enunciación de los discursos y la formación de las colecciones de todo museo”<sup>6</sup>.

Los museos son entes a través de los cuales es posible cristalizar un determinado ideario, y consiguen que éste permee al conjunto de la sociedad. Por tanto, tienen una funcionalidad como mediadores entre la institucionalidad y la comunidad.

<sup>1</sup> El 2 de mayo de 1911 se emitió el Decreto presidencial que dio origen a esta institución, en el contexto de la celebración del primer centenario de la República de Chile.

<sup>2</sup> Para más información sobre los antecedentes y precursores históricos del MHN, cfr. ALEGRÍA LICUIME, L.: *Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿‘Invención’ o ‘construcción’ patrimonial*. Anales del Museo de América, No. 15. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2007. pp. 237-248; RODRÍGUEZ VILLEGAS, H.: *Museo Histórico Nacional*. Colección Chile y su cultura. Serie Museos Nacionales. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación Pública, Santiago, 1982.; AA.VV.: *Museo Histórico Nacional*. Museo Histórico Nacional, Andros Impresores, Santiago, 2011; ACUÑA FARIÑA, C: *Perspectivas sobre el coloniaje*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013; SCHELL, Patience A.: *Desenterrado el Futuro con el pasado en*

*Mente*. Exhibiciones y Museos en Chile a finales del siglo XIX”. Universidad de Manchester, 2003. Disponible en: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell03sp.htm> [Consulta: 26 de mayo de 2017].

<sup>3</sup> El empleo de este término se aplica aquí a aquellas instituciones culturales que tienen como foco las colecciones patrimoniales que custodian, y por tanto se oponen, por ejemplo, a los centros de interpretación o museos virtuales, entre otras tendencias museológicas actuales.

<sup>4</sup> PRATS CANALS, LI.: *El concepto de patrimonio cultural*, Política y sociedad, No. 27. Madrid. 1998. pp. 63-64.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> ALEGRÍA, Op. Cit.: pág. 248.



El MHN se constituyó en el marco de la celebración del Centenario la Independencia de Chile, y su relato obedeció a mostrar este hecho como la mayor hazaña patria, a la cual se estaba honrando. Tanto el museo como sus antecedentes históricos se idearon con el fin de satisfacer los intereses de las clases acomodadas de aquel entonces, lo que determinó que su sesgo fuera elitista. Objetos artísticos e históricos de carácter utilitario y relicario<sup>7</sup> se pusieron al servicio de la institución para ejercer un poder simbólico y de representatividad. Así, los objetos que conformaron inicialmente sus colecciones cumplieron con la necesidad de ambientar una época pasada, y a la vez representar una clase social, con el fin último de legitimarla en el poder.

La investigadora Joanna Crow afirma que, desde sus orígenes, “el museo buscó glorificar tanto el pasado como el presente de Chile, concentrándose en los logros trascendentales de la nación, en lugar de sus fracasos o problemas”<sup>8</sup>. De este modo, trató de mostrar las gestas nacionales representando a personajes destacados para el devenir de la nación, junto con la historia militar asociada a la territorialidad, en una muestra permanente cronológica centrada en relevar aquellos hechos gloriosos para la historia nacional.

La historia es una construcción ideológica y social, y los museos no escapan de replicar este tipo de entramados.

A través de la selección de piezas que componen su muestra, imprimen conscientemente un discurso que refleja su quehacer, el cual en buena parte se define a través de su propio guion<sup>9</sup>. Tras él se despliega todo el aparataje ideológico con el que la institución comulga –o debiera comulgar–, y es capaz de reflejar su carácter y vocación. Podemos entonces afirmar que la política de todo museo es visible gracias a su puesta en escena última, y debemos analizarla para poder conocer su visión, en el caso del MHN, su creación tiene como trasfondo el contexto específico en que se crea, junto con la creciente necesidad de resguardar y exhibir la historia política y militar de la nación y sus símbolos.

En 1929 se crea la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos –organismo del cual el MHN pasará a depender en ese momento–, y se establece cuál será su misión institucional: “El Museo Histórico Nacional reunirá todos los objetos relacionados con la historia patria, tanto civil como militar, y con el ambiente y las costumbres de Chile en sus diversas épocas”<sup>10</sup>.

A lo largo de su historia, el MHN ha buscado imprimir una perspectiva concreta que diera cuenta de las gestas de los héroes patrios, así como elaborar una lectura simbólica de acontecimientos y procesos con la intención de otorgar un carácter sacro a héroes, presidentes y otros personajes

<sup>7</sup> Se oponen aquí los objetos relicarios a su funcionalidad. Los museos presentan buena parte de sus objetos como el remanente de una cultura pasada, en ocasiones descontextualizados de su función primaria.

<sup>8</sup> CROW, J.: *Narrating the Nation: Chile's Museo Histórico Nacional*. National Identities. Vol. 11, No. 2, June, 2009. pág. 112. Traducción de la autora.

<sup>9</sup> SANTACANA I Mestre, J., HERNÁNDEZ Cardona, F. X.: *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Ed. Trea, Gijón, 2011, pág. 47.

<sup>10</sup> Gobierno de Chile: *Decreto con Fuerza de Ley 5200*, 10 de diciembre de 1929, Artículo 21. Disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=129136> [Consulta: 26 de mayo de 2017].



destacados de la historia chilena, bajo un poder efectivo, de crear conciencia y asegurar una historia colectiva común desde sus inicios. Para Santacana y Hernández, “la historia se sitúa en una posición privilegiada como agente informador de herencias de civilización, como pasado presente, como fuente de experiencias estéticas y educativas, y como poder real”<sup>11</sup>.

En lo sucesivo, esta impronta ha continuado casi indemne, a pesar de algunos esfuerzos por cambiar esta situación –de manera especial, tras las últimas modificaciones a su muestra permanente, en las que si bien hubo notables esfuerzos por ampliar sus contenidos, parece que éstos no resultaron suficientes para renovar sustancialmente su carácter–, por lo que en muchos casos hasta la actualidad se ha visibilizado el sesgo marcadamente elitista y vetusto de su muestra<sup>12</sup>.

### DESDE 1911 HASTA 1978

La historia institucional del MHN estuvo condicionada en sus primeros años por su nomadismo, pues no contó desde sus orígenes con una sede propia y exclusiva donde realizar las funciones de acopio, investigación y exhibición de sus colecciones durante sus inicios institucionales, por lo que podríamos afirmar que se caracterizó por ser un “museo errante”.

<sup>11</sup> SANTACANA, *Op. Cit.*: pág. 44.

<sup>12</sup> En 2013 se dio inicio a un proceso de revisión de la muestra permanente que involucró a la comunidad. Ese mismo año, salió a la luz una publicación que recogió algunas de las voces que clamaban por complementar sus contenidos en muy

Si bien desde su formación en 1911 hubo un interés por contar con un lugar en el que se pudiera exhibir y dar a conocer la historia nacional a través de colecciones patrimoniales, a diferencia de sus pares –el Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Nacional de Bellas Artes–, el MHN no fue dotado de un espacio autónomo necesario en el cual disponer sus colecciones patrimoniales.



**FIG. 1 - Fotografía tomada en el sótano del Museo Nacional de Bellas Artes, espacio en el cual se exhibían las colecciones del MHN desde 1911. ca. 1920.** Colección MHN, FB-15741.

De esta manera, se vio obligado a desarrollarse inicialmente al alero del Museo de Bellas Artes, desde 1911.

diversos aspectos, entre los cuales podemos destacar la inclusión de actores hasta entonces ausentes en el relato, como las mujeres o las clases medias y bajas. Cfr. AA.VV.: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guión. Dossier de Jornadas*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 2013.

A partir de 1940 el museo se ubicó a un costado del edificio de la Biblioteca Nacional, con acceso independiente desde la calle Miraflores. Esta sede contó con un diseño de tipología neoclásica compuesto por una rotonda central y galerías laterales.



**FIG. 2** - Fotografía tomada en el sótano del actual Archivo Nacional, espacio en el cual se exhibieron las colecciones del MHN desde 1940. ca. 1940. Colección MHN, FC-11418.

A comienzos de la década de 1970 surgieron voces a favor de la puesta en marcha del Museo Histórico Nacional en una nueva sede, alegando la falta de un adecuado espacio a través del cual la institución pudiera dar cuenta del pasado

histórico de Chile. Podemos ver esta efervescencia reflejada en una editorial de la *Revista del Domingo*:

EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA no puede ser algo puramente libresco. También debe apoyarse en la contemplación y atento estudio de los objetos que nos legó el tiempo. Sólo ellos nos dan el ambiente y el hálito de vida misma que hacen comprensible y palpable la realidad pretérita<sup>13</sup>.

Esta publicación deja entrever que, en el nuevo contexto político tras el golpe de Estado, los sectores conservadores manifestaron un interés por la puesta en marcha de este artefacto ideológico, y da cuenta del interés por dotar a este museo de un espacio propio con el fin de poder desarrollarse institucionalmente como testimonio vivo del pasado, como una manera para adoctrinar a la sociedad sobre la historia.

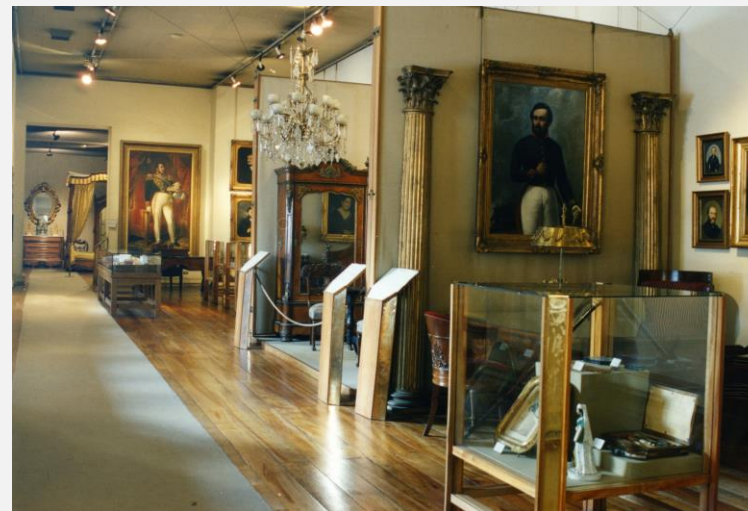
### LA REFUNDACIÓN DEL MUSEO

En 1978 se establece que el museo se traslade a una nueva sede: el Palacio de la Real Audiencia. Ubicado en pleno corazón de la ciudad de Santiago, debió remodelarse para albergar al museo. En 1982 se abrió al público el MHN en dicho espacio.

<sup>13</sup> REVISTA DE DOMINGO, *El Mercurio*, Edición especial de Fiestas Patrias: "432 años de Historia Patria", 23 de septiembre de 1973. Las mayúsculas son fieles a la versión original.

Su refundación se realiza en un contexto político concreto: la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet. En este momento se visualiza el potencial político de esta institución, en favor de generar un discurso ideológico sobre la historia de la nación, con el fin de legitimar al gobierno de Pinochet en el poder<sup>14</sup>.

En realidad, el discurso ideológico que establece el MHN en su nuevo espacio es deudor de las propuestas museográficas previas –al igual que éstas se basaba nuevamente en glorificar un pasado victorioso–, aunque esta refundación tuvo como trasfondo una intencionalidad política concreta. Joanna Crow afirma que, durante la dictadura cívico-militar “el museo fue percibido como un complemento perfecto a la educación formal patriótica”<sup>15</sup>. En este sentido, el patrimonio actuaba emulando una época, ambientándola, pero también se presentó con un innegable tinte ideológico y una finalidad educativa.



**FIG. 3 - Fotografía tomada en el Palacio de la Real Audiencia, actual sede del MHN. ca. 1983. Colección MHN, FZ-1233.**



**FIG. 4 - Fotografía tomada en el Palacio de la Real Audiencia, actual sede del MHN. ca. 1983. Colección MHN, FZ-1239.**

<sup>14</sup> Esta estrategia ha sido recurrente por parte de diversos regímenes autoritarios, que para justificar su asentamiento en el poder han acudido al ensalzamiento de

valores artísticos y culturales de un pasado glorioso, del que se han sentido herederos y continuadores.

<sup>15</sup> Crow. *Op. Cit.*: pág. 115.



## ÚLTIMAS MODIFICACIONES MUSEOGRÁFICAS: UNA MUSEOGRAFÍA EN CONSTRUCCIÓN

En 1994 la historiadora y entonces directora del MHN Sofía Correa Sutil, decidió modificar los contenidos de la exhibición permanente, en la que se trató de generar un discurso plural incorporando la cotidianidad. El proceso congregó a diversos especialistas y tuvo como resultado un cambio de muestra que se implementó gradualmente desde 1997. El historiador Claudio Rolle –quien formó parte del equipo de trabajo de renovación del guion– apuntaba que en la base del discurso de cambio de muestra, se trataba de “renunciar a la grandilocuencia o la innecesaria solemnidad que se ha conferido a nuestra historia nacional por tanto tiempo”<sup>16</sup>. El objetivo de la renovada exhibición permanente fue “sensibilizar al visitante frente a los testimonios históricos del acontecer nacional, desde la prehistoria hasta 1973”<sup>17</sup>.

En este momento no solamente se amplió el abanico cronológico de la muestra, sino que también entraron en escena los artefactos indígenas en el relato. A pesar de que se presentaron en su mayor parte anclados en el pasado, considero que debemos reconocer su inclusión como un importante gesto institucional. También en este momento se determinó ampliar el componente didáctico de la muestra con ambientaciones pedagógicas, algunas de las cuales

continúan exhibiéndose, entre las que se cuenta la ambientación de una cocina mestiza.

La puesta en escena museográfica sufrió una última renovación parcial, que fue concretada en 2006. Los cambios más significativos de dicha modificación se aprecian en las salas de siglo XX, y de manera especial en la última sala del recorrido, que concluye con el bombardeo al Palacio de La Moneda ocurrido en 1973. Desde entonces, las modificaciones realizadas han sido puntuales y han afectado a algunas determinadas piezas.



**FIG. 5 - Fotografía tomada en el Palacio de la Real Audiencia, actual sede del MHN. Sala Los primeros habitantes de Chile, 2012. Colección MHN.**

<sup>16</sup> ROLLE Cruz, C. Síntesis de contenidos. En: ARÁNGUIZ Sánchez, S. y ALEGRÍA Herrera, J.: *Museo Histórico Nacional. Propuesta museográfica para la puesta en valor de sus colecciones*. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile, 1995. pág. s/n.

<sup>17</sup> ARÁNGUIZ Sánchez, S. y ALEGRÍA Herrera, J.: *Fundamentación museográfica*. En: ARÁNGUIZ, Op. Cit., pág. s/n.





**FIG. 6 - Fotografía tomada en el Palacio de la Real Audiencia, actual sede del MHN. Sala Del Frente Popular a la Unidad Popular, 2011. Colección MHN.**

Como ya se ha enunciado, a través de la muestra permanente se puede determinar en buena medida el carácter y la visión del MHN. Paradójicamente, en la actualidad, el discurso de su muestra no es el fiel reflejo de su política institucional, aunque sin embargo sí es en muchas ocasiones el único elemento que los espectadores visualizan y decodifican. Tras advertir la anacronía existente entre el quehacer institucional y el legado museográfico existente – la exhibición permanente actual –, desde el año 2013, el museo entró en un proceso de revisión del guion de la exhibición permanente que tiene por fin modificarlo en

<sup>18</sup> Este proyecto es deudor de iniciativas internas previas, que desde 2003 apuntaron a complementar el enfoque de género ausente en la muestra. El proceso que dio inicio en 2013 fue el primero convocar a la ciudadanía, cuyas voces se reproducen en la publicación AA.VV.: *Op. Cit.* 2013.

última instancia. En la actualidad este proceso está próximo a poder ser ejecutado en su totalidad<sup>18</sup>.

### LA HISTORIA DEL ARTE AL SERVICIO DE LA POLÍTICA: EL CASO DEL MHN

Santacana y Hernández afirman que “la iconografía que refleja momentos de gloria militar y política tiene orígenes remotos y su función es de carácter didáctico y conmemorativo, más o menos como nuestras exposiciones actuales, incluidas las museales”<sup>19</sup>. En este sentido, el museo ha reproducido una labor intrínseca al arte, ya que no debemos olvidar que este medio de expresión, desde tiempos inmemoriales ha tenido un marcado carácter político y de propaganda.

Considero que por la constancia con la que se han exhibido muchas de las obras pictóricas que conserva y por el carácter narrativo y representativo de la colección de pintura, ésta nos puede entregar algunas claves para efectuar un análisis acerca de los preceptos sobre los que se ha ido construyendo la memoria colectiva nacional, con un marcado carácter pedagógico.

El historiador del arte Juan Manuel Martínez afirma que el MHN recurrió al género pictórico a modo de elementos didácticos, transformados en vehículos de identidad<sup>20</sup>. A modo de ejemplo, podemos contar con el

<sup>19</sup> SANTACANA. *Op. Cit.*: pág. 57.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ, J. M.: *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Histórico Nacional de Chile, Santiago, Chile. 2009. pág. 12.

encargo de la serie de retratos de los Gobernadores de Chile que Benjamín Vicuña Mackenna comisionó para complementar los faltantes de dicha subcolección para la Exposición del Coloniaje<sup>21</sup> y los contactos del director Joaquín Figueroa para rellenar algunos faltantes de la colección de pintura<sup>22</sup>.

Curiosamente, en el MHN han proliferado los retratos y obras pictóricas que han operado como históricas a pesar de que su periodización es muy posterior a los periodos que sus salas representan, pero que tenían la finalidad de rellenar vacíos históricos en las colecciones, lo que sin duda tiene que ver con la intencionalidad de otorgar una impronta determinada a ciertos periodos, hechos y personajes. Así, nos encontramos en la museografía con algunas piezas que a manera de recreaciones pictóricas, dan cuenta de periodos históricos anteriores, cumpliendo con la función de representar los personajes y hechos que el discurso museográfico precisa.



**FIG. 7 - Primera misa celebrada en Chile. Pedro Subercaseaux Errázuriz. 1904. Óleo sobre tela, 151 x 201 cm. Colección MNBA 2-1557.**



**FIG. 8 - La Fundación de Santiago. Pedro Lira Rencoret. 1888. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm. Colección MNBA 2-1217.**

<sup>21</sup> SCHELL, Patience A.: *Desenterrado el Futuro con el pasado en Mente. Exhibiciones y Museos en Chile a finales del siglo XIX*. Universidad de Manchester, 2003. Disponible en: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell03sp.htm> [Consulta: 26 de mayo de 2017].

<sup>22</sup> Juan Manuel Martínez reproduce dos fragmentos de cartas en las que Joaquín Figueroa, director del MHN entre 1911 y 1929, mantuvo contacto con los pintores Rafael Correa y Pedro Subercaseaux para complementar la colección de pintura. MARTÍNEZ. Op. Cit.: pp. 14-15.



La historiografía pone al arte o a las imágenes a su servicio para suplir un ideario que se desea relevar. Es el caso de la tela *La primera misa de Chile*, obra de comienzos del siglo XX, que en la exhibición permanente aparece dentro del contexto de la llegada de la colonización al territorio español, distando más de trescientos años de historia entre la realización de la obra y el acontecimiento representado. Podemos afirmar que son las funciones pedagógicas y artísticas las que predominan en la puesta en escena de esta y otras obras. Similar es el caso de *La fundación de Santiago*, reconocido lienzo que recrea la fundación histórica de la ciudad en 1541. Ambas se han convertido en piezas icónicas y representativas del museo que se encuentran en el imaginario colectivo de la población.



**FIG. 9 - Alegoría dedicada al presidente Arturo Alessandri Palma.** Alfredo Helsby Hazell. 1921. Óleo sobre tela, 63,5 x 84 cm. Colección MHN 3-2517.

En contraposición a los ejemplos anteriores, una de las obras que se encuentran en la actual exhibición del MHN por su intencionalidad política implícita es la pintura *Alegoría dedicada al presidente Arturo Alessandri Palma*, cuyo autor realizó en el marco de la elección de este presidente de la República en 1920, a modo de metáfora del contexto de renacimiento político mediante la representación de un paisaje primaveral florido, que incluye un simbólico arco iris.



**FIG. 10 - Bandera chilena informe n° 6.** José Balmes. ca. 1980. Técnica mixta, 2,20 x 1,75 cm. Colección MHN 3-40611.

En 2014, en contrapunto a cómo se había entendido la historia del arte para narrar la historia en el MHN, se realizó una adquisición a los artistas José Balmes y Gracia Barrios, lo que conllevó la irrupción de un nuevo tipo de obras en la colección artística del museo que reflejaban un periodo hasta entonces ausente en el guion del MHN— recordemos que la museografía actual finaliza abruptamente con el golpe de Estado—, siendo representativas además de la disidencia política de sus autores. Esta controversial adquisición se realizó en el contexto de renovación de la muestra permanente<sup>23</sup>.

Éste fue un intento por dotar al MHN de una nueva visión política sobre los procesos históricos ausentes en el relato, inaugurando la presencia de arte manifiestamente político en las colecciones del MHN. En una nota al medio *La Tercera*, el entonces director Diego Matte, afirmaba: “Son artistas políticos con una mirada clave de la historia”<sup>24</sup>.

### CONCLUSIONES

A mi juicio, de acuerdo con los ejemplos mostrados, se demuestra que la historia del arte o las imágenes, por su carácter visual y narrativo son un complemento perfecto a

los museos de historia. Por su capacidad para graficar discursos, y gracias a la complementariedad con los objetos, las imágenes consiguen afianzar los discursos ideológicos tras una exhibición, potenciando los significados latentes en los objetos. Esto demuestra que la presencia de obras artísticas y la disciplina de la historia del arte no son exclusivas para los museos de bellas artes, sino que también resultan significantes y definitorias en los de corte histórico.

Podemos afirmar que el MHN es un museo tradicional. Lo es porque sus colecciones lo son, y porque políticamente se ha usado para instruir y adoctrinar. Sin embargo, considero que en el último tiempo se ha generado un proceso de apertura a otras miradas, de manera especial en las actividades que el museo ha gestado: se ha avanzado con curatorías que muestran un enfoque complementario o contrapuesto al de la muestra permanente<sup>25</sup> y con publicaciones que funcionan de la misma manera<sup>26</sup>. A comienzos de 2017, se ha inaugurado el primer contenido virtual dentro del museo: “La máquina del tiempo”, que ha incorporado un novedoso sistema pedagógico que había estado ausente hasta la fecha en este espacio, y que es capaz de generar contenidos al margen del acervo patrimonial que posee.

<sup>23</sup> En febrero de 2014 el MHN adquirió tres obras de José Balmes: *Puños* (1969), *Puño* (1976) y *Bandera Chilena informe n° 6* (ca. 1980), y una de Gracia Barrios: *Humanizar* (1983), que fueron presentadas al público en una exhibición temporal en abril de 2014.

<sup>24</sup> ESPINOZA, D.: *Museo Histórico adquiere obras de José Balmes y Gracia Barrios*. La Tercera, sección Cultura, Santiago, 18 de febrero de 2014. Disponible en : <http://www.latercera.com/noticia/museo-historico-adquiere-obras-de-jose-balmes-y-gracia-barrios/> [Consulta: 26 de mayo de 2017].

<sup>25</sup> Podemos destacar el Ejercicio de Colecciones *Madres y Huachos* (2016-2017), o las exposiciones temporales *Memoria visual de una nación* de Mario Toral. *Un país de tontos graves. Humor gráfico y política en Chile* (2017), para más información, visitar [www.museohistoriconacional.cl](http://www.museohistoriconacional.cl).

<sup>26</sup> El Museo Histórico Nacional ha realizado en el último tiempo algunas publicaciones novedosas, entre las que se pueden destacar *Retratos de mujer, 1880-1920 Chile. Rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino* (2010), *Elena Poirier, ilustradora* (2015) y *Formas para Recordar. Objetos e imágenes de devoción* (2016).



En el contexto de renovación que está sufriendo el museo, está en tránsito a convertirse en un museo mestizo<sup>27</sup>, en el que se conjugarán diferentes experiencias como el patrimonio inmaterial, las recreaciones y ambientaciones históricas, junto con los vestigios del pasado, para actualizar sus contenidos y volverse más inclusivo y lúdico.

De cara al futuro cambio de muestra, el verdadero desafío de la política institucional será poder imprimir una lectura diferente a objetos que en la actualidad nos transportan a visiones tradicionales y vetustas, poco acordes con el quehacer, la vocación y visión actuales de este espacio de memoria colectiva.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.: *Museo Histórico Nacional*. Museo Histórico Nacional, Andros Impresores, Santiago, 2011.
- AA.VV.: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guión. Dossier de Jornadas*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 2013.
- AA.VV.: *El museo mestizo. Fundamentación museológica para cambio de guion*. Museo Histórico Nacional, 2017. (Documento no publicado).
- ACUÑA Fariña, C: *Perspectivas sobre el coloniaje*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013.
- ARÁNGUIZ Sánchez, S. y Alegría Herrera, J.: *Museo Histórico Nacional. Propuesta museográfica para la puesta en valor de sus colecciones*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 1995.

<sup>27</sup> El trabajo sobre el cual se está trabajando en la actualidad se denomina “Museo mestizo”, cuya propuesta tiene como trasfondo proponer un guion museográfico vertebrado en diversos ejes de trabajo. AA.VV.: *El museo mestizo*.

ALEGRÍA Licuime, L.: *Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿‘Invención’ o ‘construcción’ patrimonial*. *Anales del Museo de América*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, No. 15, 2007. pp. 237-248.

CORREA Sutil, S. et al.: *Modernización del Museo Histórico Nacional*. Sociedad Química y Minera de Chile, Santiago, 1994.

CROW, J.: *Narrating the Nation: Chile’s Museo Histórico Nacional*. *National Identities*. Vol. 11, No. 2, June 2009. pp. 109-126.

ESPINOZA, D.: *Museo Histórico adquiere obras de José Balmes y Gracia Barrios*. La Tercera, sección Cultura, Santiago. 18 de febrero de 2014. Disponible en:

<http://www.latercera.com/noticia/museo-historico-adquiere-obras-de-jose-balmes-y-gracia-barrios/>  
[Consulta: 26 de mayo de 2017].

GOBIERNO DE CHILE: *Decreto con Fuerza de Ley 5200*, 10 de diciembre de 1929. Disponible en:

<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=129136>.  
[Consulta: 26 de mayo de 2017].

MARTÍNEZ, J. M.: *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Histórico Nacional de Chile, Santiago, 2009.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guión*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 2013.

*Fundamentación museológica para cambio de guion*. Museo Histórico Nacional, 2017. (Documento no publicado).

PRATS Canals, Ll.: *El concepto de patrimonio cultural*, Política y sociedad, No. 27. Madrid. 1998. pp. 63-76.

REVISTA DE DOMINGO, *El Mercurio*, Edición especial de Fiestas Patrias: "432 años de Historia patria", Santiago, 23 de septiembre de 1973.

RODRÍGUEZ Villegas, H.: *Museo Histórico Nacional*. Colección Chile y su cultura. Serie Museos Nacionales. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación Pública, Santiago, 1982.

SANTACANA i Mestre, J., HERNÁNDEZ Cardona, F. X.: *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Ed. Trea, Gijón, 2011.

SHELL, Patience A.: *Desenterrado el Futuro con el pasado en Mente. Exhibiciones y Museos en Chile a finales del siglo XIX*. Universidad de Manchester, 2003. Disponible en: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell03sp.htm> | [www.museohistoriconacional.cl](http://www.museohistoriconacional.cl). [Consulta: 26 de mayo de 2017].



## Musas em Crise: Museu e Museologia sob o Fim da História da Arte

### RESUMO

Nesta pesquisa realizamos uma revisão dos conceitos de objeto de arte, museu, museologia assim como outros temas relacionados ao fato museal em museus de arte brasileiros (Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte do Rio, entre outros) sob as lentes de autores afeitos ao pensamento estético que discutem os desdobramentos da arte contemporânea, da história da arte e da arte pós-história, tais com Hans Belting, Arthur Danto, Jacques Rancière, Vilém Flusser, principalmente.

### ABSTRACT

*In this research we performed a conception review about the art object, museum, museology as well as others themes related to the museum fact in Brazilian Museums of Art (São Paulo Museum of Art, Pinacotheca of São Paulo, Rio Museum of Art, among others) under the lenses of authors aligned with the aesthetic thinking that discuss the unfolding of the contemporary art, the history of art and post-history art such as Hans Belting, Arthur Danto, Jacques Rancière, Vilém Flusser, mainly.*

**Ricardo Ramos Costa**

Professor no Instituto Federal do Espírito Santo.

No percurso de nossa pesquisa<sup>1</sup> buscamos visitar alguns dos principais museus brasileiros observando suas configurações, seus acervos e modos expositivos, analisando os possíveis impactos dos conceitos de “fim da arte” e “fim da história da arte” para essas instituições. Escolhemos os museus brasileiros mais significativos tanto em relação a seus acervos, quanto em função de sua importância enquanto instituições museais, com funções de preservação, pesquisa, experimentalismo e divulgação da arte no Brasil.

No *Museu de Arte Moderna de São Paulo* estivemos nas exposições apresentadas no segundo semestre de 2015: *Guignard: a memória plástica do Brasil moderno, Projeto parede: metamorfoses e heterogenia* e *Paisagem opaca*. Na exposição *Paisagem opaca* (que contou com a curadoria de Felipe Chaimovich) foram reunidas obras da coleção do MAM-SP que exploram paisagens em primeiro plano, trazendo ao público os pontos de vista e modos criativos dos diferentes artistas selecionados na mostra. Não há obliteração entre os trabalhos. Na tentativa de romper com o ilusionismo da paisagem os artistas abandonaram as construções em perspectiva na pintura e a profundidade visual nas fotografias, explorando ângulos onde a planaridade é preponderante. O resultado é a presença de enquadramentos desconcertantes na fotografia – aspectos muito explorados pelo pintor José Pancetti, também presente na exposição, ao utilizar-se de ângulos em

enquadramentos não usuais, “desenquadrados” –, assim como composições pictóricas que abandonam pouco a pouco a profundidade na perspectiva até a abstração plena como aquelas do artista japonês Manabu Mabe (também presente na exposição). O intercâmbio entre o fotográfico e o pictórico é proposto sem traumas, como se a fotografia fosse a linguagem complementar (e necessária), contígua à pintura. Ainda, como observa Jacques Rancière, a fotografia ao ser incorporada ao espaço do museu imita a presença do quadro, ao ganhar o seu formato e acompanhar seu modo de presentificação (RANCIÈRE, 2014, p. 104). Por fim, a fatura alcançada (a despeito de qualquer ideia de evolução ou de hierarquia entre as artes) é a revelação da contaminação mútua existente entre as linguagens artísticas (por exemplo, o fotográfico subsume-se ao pictórico, e a pintura encontrará no fotográfico diferentes recursos para a manipulação da não-imagem (o negativo, o fotograma, o arquivo digital, o virtual).

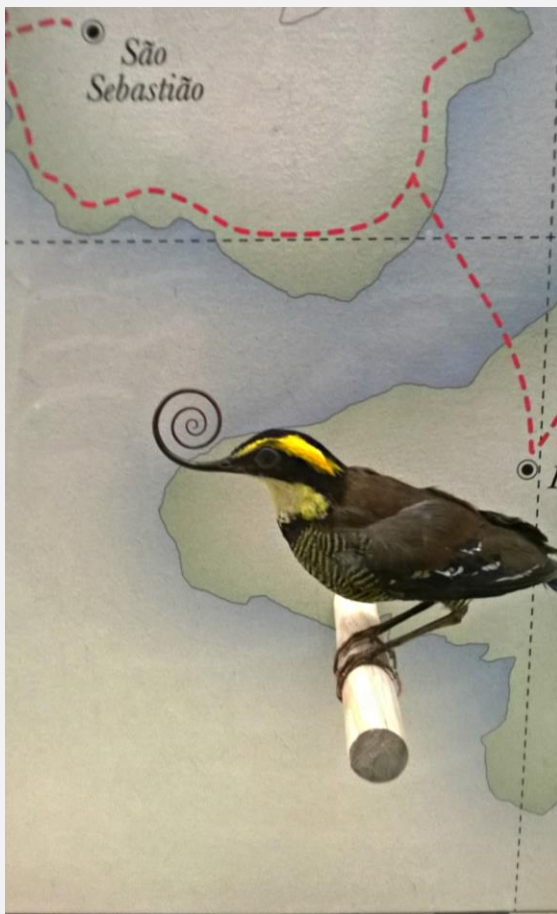
A exposição *Projeto parede: metamorfoses e heterogenia* ocupou o corredor de acesso entre o saguão de entrada e a Grande Sala do museu, um espaço secundário em relação aos outros espaços do museu. A ideia do trabalho parte de uma releitura de um estudo sobre a fauna e a flora brasileiras encontradas em cartas escritas pelo padre José de Anchieta (1534-1597), nele o religioso descreve espécies de pássaros inexistentes, apesar da acuidade da observação do jesuíta. Walmor Corrêa busca dar materialidade e

<sup>1</sup> Este texto apresenta uma parte das discussões desenvolvidas em minha pesquisa de pós-doutorado realizada entre 2015 e 2016 no Programa de Pós-

Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo sob a supervisão do Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho.



visibilidade ao reconstruir por meio de uma meticulosa taxidermia os animais ficcionados por Anchieta. Híbridos surreais, tais como um pássaro com puãs de caranguejo, ou pássaro com cabeça de rato, pássaros coletores de néctar com bicos em espiral (fig. 1) dentre outras combinações bizarras compõem a mostra, todavia as recriações são apresentadas com os requintes expográficos de um museu de história natural – e apresenta os animais relacionados a uma cartografia das viagens de Anchieta –, dando o máximo de veracidade aos seres expostos.



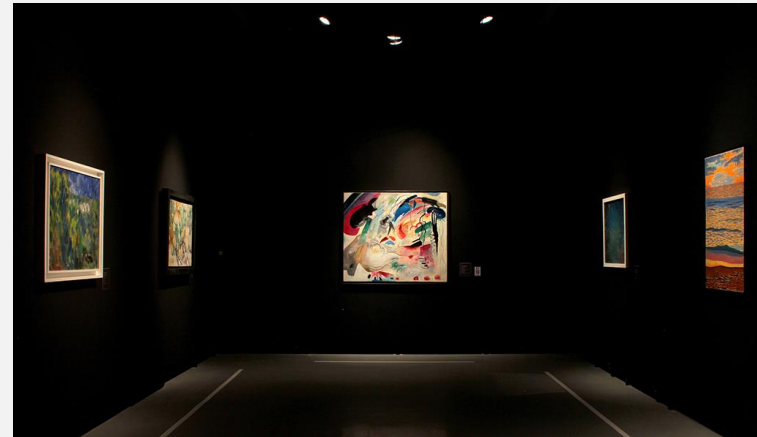
**FIG. 1 - Walmor Corrêa, Metamorfoses e heterogonia (detalhe) - MAM-SP.** Fonte: O autor.

Ao aceitarmos o jogo proposto pelo artista, no qual o que ele nos apresenta é apenas uma ficção, isso nos faz indagar se as demais exposições apresentadas pelo museu também não passam de uma construção ficcional. Será que todas elas têm bases históricas seguras que atestam a sua veracidade? (Em que medida o lastro histórico é necessário?) Até que ponto as mostras apresentadas também não fazem parte de uma ficção museológica e artística? Mesmo se tratando de um museu de arte, esse mote contradiz um dos fundamentos da musealização, em que “[...] os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos de uma realidade que eles constituíam” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57). Nessa *musealia* a ideia de testemunho autêntico de uma realidade é subvertida, assim, essa experiência expositiva insere o MAM-SP no contemporâneo, como museu que se deixa afetar pelo poético e que não fetichiza seu acervo e suas mostras ao extremo de encapsulá-lo dentro de verdades absolutas:

E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo (DANTO, 2006, p. 18).

A exposição *Kandinsky: tudo começa num ponto* aconteceu no *Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo* (fig.2), também no segundo semestre de 2015. A curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblicky organizou a exposição em cinco seções temáticas que apresentam ao público não só as principais obras do artista, mas também as suas influências dentro da cultura popular russa, assim como a relação de seu trabalho com o de outros artistas de seu país, referências até então ocultas pela historiografia da arte difundida no ocidente. As seções foram: “[...] a relação com a cultura popular e o folclore russo; o universo espiritual do xamanismo no norte da Rússia; as experiências na Alemanha; o diálogo entre música e pintura e outros pintores contemporâneos de Kandinsky” (BUENO, 2015, p. 56). Apesar da divulgação da exposição sugerir que se trata de uma mostra individual do mestre russo, há na exposição itens de outros pintores que viveram na mesma época, como os artistas Mikhail Larionov, Nikolas Roerich e Vassily Ivánovitch Deníssov. Todavia Kandinsky é o eixo no qual a exposição foi idealizada e, de certo modo, somos atraídos a ela pelo magnetismo exercido pelo peso de seu nome no âmbito das artes visuais.

As salas de exposição no CCBB-SP foram montadas para criar um efeito de aprofundamento no universo criativo de Kandinsky. Salas completamente negras ou com paredes essencialmente escuras combinadas com uma iluminação cenográfica afetam a perspectiva do ambiente e valorizam cada obra em si, ampliando o efeito de imersão nelas.



**FIG. 2 - Exposição *Kandinsky: tudo começa num ponto* - CCBB-SP.** Fonte: <http://www.artea.com.br/?portfolio=kandinsky-tudo-comeca-num-ponto>

Embora a sala acima pareça o oposto do paradigma do “cubo branco” como o espaço ideal da galeria de arte para a arte moderna, seu desígnio ainda é de oferecer ao público um espaço puro onde a arte possa ser apreciada livre de qualquer interferência do mundo exterior. Hal Foster avalia que esse modo de exposição do “menos” constituiu-se a partir do legado modernista que trouxe para o museu a sensibilidade minimalista. Foster cita o arquiteto Rem Koolhaas que a propósito do MoMA de Nova York observou: “O mínimo é o ornamento supremo [...]” do museu de arte. E Foster complementa: “[...] sua estética do mínimo é máxima, o mais sublime dos sublimes” (FOSTER, 2015, p. 149).

No estudo de Brian O’Doherty, *No interior do cubo branco* (2002), é feita uma minuciosa análise da ideologia dos espaços da arte, a galeria e o museu. Segundo o autor:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística (O’DOHERTY, 2002, p. 4).

De um modo geral, esse panorama não mudou muito. Ainda ao adentrarmos no museu assumimos quase que automaticamente uma postura muito parecida àquela que tomamos dentro de um templo religioso. As conversas resumem-se ao mínimo necessário, sempre em tom discreto. O andar deve ser silencioso e devemos observar as obras a certa distância (respeitando as faixas de segurança). Nunca toque nas obras! Se você cometer esse gesto de profanação, será certamente repreendido (e o serviço de segurança do museu está atento a isso, principalmente quando se trata de grandes nomes da pintura como Kandinsky, ou, em alguns casos, as “grandes obras” ficam inacessíveis ao toque, protegidas por redomas de vidro, como relicários). Tudo isso para que o lugar sagrado da arte não seja perturbado e que

se mantenha um ambiente de introspecção adequado à fruição artística.

Nas salas dedicadas a revelar a relação de Kandinsky com a arte popular do norte da Sibéria e com os rituais xamânicos (fig. 3), somos surpreendidos pela presença dessas marcas na obra do pintor, uma vez que esses aspectos místicos e memoriais ligados à sua terra natal são pouco explorados e, conseqüentemente, desconhecidos entre nós. Arte e etnografia se misturam. Aos poucos, por meio dos signos presentes nos artefatos expostos, percebemos o misticismo e a espiritualidade que transpassam as obras do artista, assim como sua integração profícua à tradição russa.

A organização da exposição coloca os objetos místicos e ritualísticos em uma relação direta com as obras de arte, equilibrando a hierarquia de valor entre eles. Assim, as vestimentas xamânicas e os objetos sagrados acabam também sendo estetizados e entram no jogo de *culto* próprio das obras de arte. Como Danto argumenta, chegamos ao ponto na história da arte em que um objeto comum não possa ser também uma obra de arte, mesmo que ele não seja uma obra de arte em sentido pleno, e o próprio museu por meio do processo de musealização desencadeia esse processo (DANTO, 2015, p. 74).



**FIG. 3 - Exposição Kandinsky: tudo começa num ponto - CCBB-SP.** Fonte: O autor.

Nos museus visitados notamos o afastamento da ideia de sala de exposição como “cubo branco”. Além dos museus já citados, também o MAB-FAAP, o MuBE e a *Pinacoteca do Estado* assumem a cor na montagem de suas exposições. A parede branca da galeria aciona uma analogia com a tela virgem a ser pintada, um espaço “vazio” a ser preenchido, a brancura da galeria também foi explorada como recurso de expressão de atemporalidade do espaço de arte, onde só a obra seria vetor de força e de significação, mas: “Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos” (O'DOHERTY, 2002, p. 101).

No *Museu de Arte do Rio* destacamos a conjugação do antigo com o novo. As exposições que tivemos acesso em 2015 foram *Rio Setecentista: quando o Rio virou capital* e *Fernando Lindote: traír Macunaíma e avacalhar o Papagaio*. Essa última, com a curadoria de Paulo Herkenhoff, revela a profunda relação da arte brasileira com a iconografia estrangeira ao perscrutar a estética do colonizador e expor a sua percepção sobre a natureza tropical e a nossa cultura. O núcleo da exposição é composto por obras de Fernando Lindote, todavia há na mostra trabalhos de outros artistas. Nessa exposição a profusão de obras, objetos, impressos e documentos regida pela presença do papagaio da Disney, Zé Carioca, dá, a princípio, um tom despretenso e lúdico à exposição, muito característico das mostras da Pop Art. Mas, uma observação mais cuidadosa revela que o objetivo da exposição é discutir o imaginário nacional no âmbito da arte e da cultura, confrontando o ponto de vista dos nativos ao



dos estrangeiros (que alimentou a imagologia sobre nossa terra).

Na exposição do MAR há também a interposição do antigo dentro do novo de modo análogo ao que foi produzido na exposição do CCBB-SP. Na mostra de Fernando Lindote, no conjunto de vários objetos e obras que fazem referência ao personagem Zé Carioca, somos surpreendidos com a presença de uma tapeçaria de Albert Eckhout. Apesar do distanciamento histórico entre as obras, a peça de Eckhout integra-se bem ao conjunto da exposição. A surpresa é justamente essa, como uma obra de um contexto histórico tão distinto pode ser assentada nesse novo contexto de forma tão eficaz? Rancière argumenta que o atual regime estético das artes supera a oposição simplista e restritiva entre o antigo e o moderno, nesse regime “[...] o futuro da arte, [...] não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Esse tipo interposição do “antigo dentro do novo” ou “o antigo como novidade” interfere na ideia de evolução da arte – como discutem Hans Belting e Arthur Danto –, e abre espaço para o reconhecimento e o fortalecimento de narrativas da alteridade na história da arte (da arte das “minorias”, dos povos “primitivos”, das ditas artes “menores”, do “artesanato”, por exemplo), que por consequência motivam a reavaliação dos discursos hegemônicos (como aqueles expressos pela categorização por períodos e escolas artísticas) no âmbito das artes.

<sup>2</sup>Projeto *Porto Maravilha*, executado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro.

Há entre o *Museu de Arte do Rio* e o *Museu do Amanhã* uma proposta de integração. Sendo o primeiro um museu dedicado às artes e o segundo um museu de ciências voltado para o futuro, essa conexão tem como fio condutor as ações educativas. A proximidade entre os museus também é um fator de conexão entre eles (situados na Praça Mauá no Centro da cidade do Rio de Janeiro), pois dificilmente os visitantes vão a apenas um deles. O *Museu do Amanhã* tem recebido muito destaque especialmente pela arquitetura espetacular que possui – instalado na região portuária da Baía de Guanabara, fica posicionado como uma grande nave que está sempre prestes a partir. Sua construção insere-se num amplo projeto<sup>2</sup> de revitalização do Centro do Rio que culminou com a criação do Boulevard Olímpico em 2016.

Para nós, esse projeto de revitalização do Centro do Rio de Janeiro centrado no *Museu do Amanhã* tenta repetir a fórmula aplicada na transformação da cidade basca de Bilbao a partir da construção do *Museu Guggenheim*. O projeto do arquiteto Frank Gehry transformou um antigo centro industrial e sua área portuária decadente em um polo cultural de destaque mundial (apesar das polêmicas geradas por essa transformação radical da cidade espanhola), centrado nas atividades do museu. Essa mudança, que a partir dos impactos econômicos gerados tem sido divulgada com um grande sucesso da arquitetura, atrai milhares de pessoas anualmente ao museu e foi caracterizada pelos

especialistas por “efeito Bilbao” – transformar áreas urbanas decadentes em centros culturais rentáveis a partir de projetos assinados por arquitetos “estrelas” – por estar se espalhado por todo o mundo. É o que está sendo reproduzido no Rio de Janeiro (o Museu do Amanhã é um projeto do renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava) e até mesmo na cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo (com a construção do complexo cultural Cais das Artes – teatro e museu –, projeto arrojado do também célebre arquiteto Paulo Mendes da Rocha).

No primeiro semestre de 2016 estivemos na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nela pudemos ver seu acervo e, especialmente, as exposições *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* e o *Projeto octógono: Arte contemporânea* com o trabalho de instalação do artista José Spaniol (fig. 4). Com cerca de 500 obras, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias que dão um expressivo panorama da arte brasileira, a exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* pode ser considerada o eixo central no qual o museu está estabelecido. O objetivo dessa mostra é oferecer ao público a possibilidade de compreensão das práticas artísticas desenvolvidas no Brasil, organizadas cronologicamente do período colonial até os anos 1930, em duas linhas: a formação do imaginário visual sobre o Brasil e a constituição de um sistema de arte em nosso país.



**FIG. 4 - Projeto octógono: Arte contemporânea, Pinacoteca do Estado de São Paulo.** Fonte: O autor.

Há na arquitetura do prédio ocupado pela Pinacoteca uma interseção onde o antigo e o novo se encontram. A antiga construção do Liceu de Artes e Ofícios projetada pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo (no século XIX), passou na década de 1990 por uma ampla reforma intervencionista idealizada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Nessa intervenção, optou-se pela manutenção de elementos remanescentes do projeto original combinados com recursos arquitetônicos atuais que deram ao prédio a funcionalidade necessária a um museu hodierno. Tal empreendimento materializou a possibilidade de um restauro criativo (aberto às vicissitudes do presente), em que os elementos antigos puderam ser justapostos aos novos, gerando ganhos para ambos. A interseção entre o passado e o presente sugerida pela arquitetura realiza-se também na apresentação do acervo por meio das exposições. Todavia, é na obra de Spaniol que a integração

arte-museu realiza-se de modo mais eficiente. Percebemos a conjugação dos elementos tectônicos da própria obra associados às possibilidades espaciais oferecidas pelo museu, desse modo, as fronteiras entre arte e museu diminuem, ocasionando a interdependência entre ambos na realização da obra.

A exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* possui uma sala denominada *Arte em diálogo*. Em paredes cinzas, nela são colocadas lado a lado obras de diferentes tempos e estilos, artistas e obras do passado são confrontados com trabalhos de artistas modernos e contemporâneos. O resultado aponta para o que Belting chama de sincretismo de estilos e possibilidades e retira o museu de um estado de permanência previsível, pois não vamos mais “[...] ao museu para ver algo que nossos avós já encontravam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pôde ser visto” (BELTING, 2012, p. 180-181).

Na sala *Arte em diálogo* encontramos a obra *Variação* de Nelson Leirner. De modo oposto ao que foi produzido na exposição de Fernando Lindote no MAR, nessa exposição houve a interposição do novo dentro do antigo. Em contraste com as demais, essa obra esgarça o fluxo contínuo e progressivo com que acompanhamos a exposição *Arte no Brasil*. O trabalho de Leirner ocasiona um efeito de choque, a presença de uma imagem como dessemelhança abre ao museu a possibilidade de [...] co-presença de temporalidades heterogêneas (RANCIÈRE, 2009, p. 37). O fluxo

historiográfico dá lugar ao estado de reticência próprio da experiência estética.

Em São Paulo, o *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* é celebrado como uma das mais importantes instituições culturais brasileiras. Desde a inauguração da sede na Avenida Paulista até os nossos dias ele tem sido vetor de significativas exposições temporárias e de seu acervo, notadamente expressivo em arte brasileira, como também as coleções de arte italiana e francesa. Considerado o primeiro museu moderno brasileiro, o projeto de Lina Bo Bardi contribuiu para a ressignificação das ideias de museu e exposição.

Integradas ao ícone do vão livre na esplanada sob o museu, as principais conquistas da arquiteta nessa obra somam-se aos icônicos cavaletes de cristal, criados para expor a coleção no segundo andar do edifício. Este conjunto, arquitetura e expografia, expande as possibilidades de fruição das obras de arte, até então, quase sempre orientadas pelo *modus operandi* ditado pelas paredes dos museus (nos quais elas são concebidas como espaço indispensável e complementar ao próprio quadro, paradoxalmente um vazio significativo).

A investida no campo expositivo expõe as vicissitudes no campo da arte. E mais do que isso, alteram o modo como percebemos e nos relacionamos com as obras e o próprio espaço do museu, pondo em xeque qualquer ideia de neutralidade (do museu, exposição) ou de valor absoluto (das obras de arte, e da história da arte). Neste sentido, as experiências empreendidas no MASP colaboram com as

teses de Danto e Belting em que a narratividade da história da arte é reavaliada. O fim da arte como o fim das narrativas mestras da arte. Sobre a morte da arte, Danto afirma que: “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (DANTO, 2006, p. 5). São sobre essas narrativas, sobre o pluralismo possibilitado pela arte contemporânea que ambos os filósofos desenvolvem suas teses.



**FIG. 5 - MASP (vista interior), Setembro de 2015.** Fonte: O autor.

Nas primeiras visitas que realizamos, iniciadas pelo MASP e passando pelo MAM-SP, MAC-USP e pelo CCBB-SP, percebemos nessas instituições através de suas exposições a tentativa de instauração de um ambiente onde o permanente e o transitório possam relacionar-se, como se os museus buscassem validar suas ações (legitimar sua existência) ao oferecer ao público uma conexão entre o

passado e o presente. As exposições de caráter histórico, que compõem os acervos expressam o permanente, enquanto as exposições temporárias, quase sempre de tendência contemporânea ou seleções que se aproximam mais ao tempo atual, expressam o transitório. Desse modo, os museus buscam no passado o lastro necessário para enfrentamento do presente e oferecem a partir de mostras construídas através dos processos artísticos contemporâneos sua ancoragem na atualidade. Mas essa projeção é limitada, se entendermos como Bertholt Brecht que o deslocamento do mundo constitui o verdadeiro tema da arte, não será mais na representação da Virgem (de Bellini ou de Botticelli<sup>3</sup>) que encontraremos a verdade da arte, mas sim em imagens entrópicas como aquelas apresentadas por Aby Warburg em seu atlas Mnemosine<sup>4</sup>.

Não queremos dizer que as pinturas de Bellini ou de Botticelli perderam o seu valor artístico, mas devido ao seu distanciamento com a vida – efeito ocasionado pelo próprio museu ao retirar as obras de seu contexto –, tais obras assumem outro valor de culto, muito mais próximo ao de objeto de consumo. Nelas já não reconhecemos o sentido universal que outrora a iconografia cristã manifestava, pois seu cânone já não é regra absoluta da arte, assim necessitamos da história da arte, da estética e da filosofia para entendê-las, decifrar seus códigos, para nós, muitas vezes ocultos. Mas, como obras espetaculares cuja feitura envolve dentre outros recursos o requinte pictórico e o

<sup>3</sup> Fazemos referência aqui às pinturas *A virgem com o menino de pé, abraçando a mãe* (1480-1490) de Giovanni Bellini e *Virgem com o menino e são João Batista criança* (1490-1500) de Sandro Botticelli, ambas do acervo do MASP.

<sup>4</sup> Ver o estudo de Georges Didi-Huberman *Atlas ou a gaia ciência inquieta* (2013) sobre *O atlas Mnemosine* do historiador alemão Aby Warburg.



arranjo composicional já há muito tempo abandonados (pois já não se faz mais pintura desse modo), elas alcançaram o status de pertencer à tradição artística, fazem parte do cânone museológico, por conseguinte, são obras das quais nós esperamos encontrar no museu.

Nas exposições *Arte da França: de Delacroix a Cézanne* e *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano* é notório o enquadramento histórico e a ênfase dada aos mestres da pintura, mas logo ao lado, em outra sala, na exposição *Histórias da loucura: desenhos do Juquery* somos arrebatados pelos desenhos produzidos pelos doentes mentais, especialmente através dos trabalhos do interno Albino Braz, uma arte tão marginalizada, deslocada, quanto seus criadores. Este efeito de choque nos tira do estado de êxtase inebriante ou sublimidade causado pelo embalo – canto das musas, ou das sereias? – sutilmente ocasionados pelas exposições de caráter histórico, centradas em grandes nomes das belas artes. Quase sempre, o expectador desprevenido é conduzido através de uma experiência de “sair de si”, como se fosse transportado para outros tempos e mundos remotos.



**FIG. 6 - Exposição Acervo em transformação: A coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, 2016.**  
Fonte: O autor.

No MASP, ao se retirar as obras das paredes a relação obra-espectador recebe a interferência do espaço, que revela diversos pontos de vista congruentes e incongruentes. Ao mesmo tempo em que os cavaletes questionam o modelo tradicional de museu, colocam o público em posição mais ativa e autônoma na visita, pois no espaço amplo e livre, com expografia suspensa e transparente, o público cria relações novas com o acervo (até então não exploradas), onde o percurso de visita não é moderado exclusivamente pela cronologia histórica. “De alguma forma o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte [...]” (DANTO, 2006, p. 7). Não queremos dizer que a história da arte, dos artistas e das obras foram banidas (ou devem ser banidas) do museu de arte – e sabemos a importância que nos aspectos da pesquisa, comunicação e educação em museus esses conhecimentos possuem –, mas notamos o movimento de

transição dos museus narrativos, pautados na história, aos museus dialógicos, pautados na experiência estética.

Tal efeito fragmentário deflagrado pela exposição nos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi expõe a fragilidade e a arbitrariedade das escolhas expográficas utilizadas no museu, de modo semelhante ao que Didi-Huberman analisa sobre o trabalho de Aby Warburg, pois segundo ele: “O fato é que o conhecimento por montagens ou por remontagens envolve sempre uma reflexão sobre a desmontagem dos tempos na história trágica das sociedades” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 159).

Como em um movimento de passagem, em que os museus não abrem mão de seus vínculos com a história, percebemos nos museus brasileiros a alternativa de expor ao público a combinação de seu acervo histórico junto com exposições de artistas contemporâneos ou que, de algum modo, tematizam sobre as transformações ocorridas na arte, especialmente aquelas em que o próprio museu está em jogo. Esta é a sua crise.

O público vem ao museu seduzido pela promessa de encontrar nele grandes obras de arte (e há em certo sentido um apelo ao culto ao passado), mas ele só encontra a si mesmo, como parte de um mosaico, dos fragmentos de uma cultura tão familiar e ao mesmo tempo tão exótica. Pois, mesmo na fruição de obras do passado, interessa-nos as conexões estabelecidas com o presente na medida em que são significativas para a compreensão de nossa existência. Se há um acesso à história e a memória isso só é possível através de experiências realizadas no presente.

Para Vilém Flusser a superação do pensamento histórico pelo pós-histórico se dá por meio dos aparelhos tecnológicos. “As imagens tradicionais são produzidas por homens, as tecnoimagens por aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 118). As “caixas-pretas” (máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, televisores, projetores): “São caixas que devoram história e vomitam pós-história” (FLUSSER, 2011, p. 118). Para o filósofo, são as experiências de dessacralização e manipulação das imagens que conduzem o homem a romper com o pensamento histórico linear.

A partir da experiência expográfica de Lina Bo Bardi, o público que visita o museu pode criar suas próprias relações com o acervo. Embora na configuração original da exposição com os cavaletes de cristal Lina e Pietro Maria Bardi posicionaram as obras por escolas e regiões – e na montagem atual as obras foram organizadas em uma ordem cronológica –, tal categorização não representa uma regra indispensável a ser seguida, consideramos até mesmo que

essa proposta foi sugerida pelos expositores para serem ultrapassadas, implicando no afastamento do direcionamento narrativo. E esta ruptura expressa também o amadurecimento do público, que independente de classe social, faixa etária ou nível de instrução, passa a ter uma postura mais autônoma frente às “grandes obras” de arte, uma vez que as próprias obras, ao deixar à mostra seu chassi (suas entranhas) revela não só a sua materialidade, mas põe em perigo o efeito ilusório (quando há), e as destitui de qualquer posição sacralizada.

A exposição *Histórias da infância* realizada no MASP em 2016 insere-se num projeto do museu de “friccionar” diferentes acervos. A montagem traz alguns recursos explorados nos cavaletes de cristal, pois a expografia utiliza painéis suspensos que não formam salas fechadas, permitindo ao público circular de uma maneira mais livre e consequentemente perceber uma articulação mais intensa entre os trabalhos expostos. O projeto integra um amplo programa do museu que busca realizar outras exposições sobre diferentes “histórias” (explorando-as em perspectivas múltiplas), como uma saída para a superação das narrativas tradicionais.

Logo na entrada da exposição somos recebidos pelas obras *Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers* (de Pierre-Auguste Renoir) e uma fotografia (sem título) da artista Bárbara Wagner, ambas do acervo do museu.



**FIG. 7 - Pierre-Auguste Renoir, Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers, 1881, óleo sobre tela, acervo do MASP. Bárbara Wagner, Sem título (da série Brasília Teimosa), 2005, jato de tinta. Coleção Pirelli MASP.**

As referidas obras – colocadas lado a lado – deflagram uma série de leituras que provavelmente não seriam feitas se as mesmas não tivessem sido aproximadas na exposição. Há entre elas uma tensão, uma harmonia dissonante muito peculiar na aproximação entre pintura e fotografia. Devemos lembrar que embora Walter Benjamin reconheça que em sua essência toda obra de arte foi reproduzível, com a reprodução técnica<sup>5</sup>, o aqui e agora característicos da obra de arte tradicional desaparecem, tendo como consequência a perda da aura da obra de arte, e

<sup>5</sup> A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, 165-196.

com isso, abalando o próprio conceito de arte, que de fenômeno estético singular, passa a ser um evento de massas. Desse modo, alertamos para o efeito modelador e irreversível causado pela fotografia. Para Danto a ascensão da fotografia assume feições catastróficas pois: “Uma vez que a fotografia, enquanto mecânica, substituiu a pintura, o museu perdeu o seu diferencial” (DANTO, 2006, p. 159).

Se a proposta da expografia em *Histórias da infância* é romper com as hierarquias e territórios entre as obras, aproximando trabalhos de diferentes épocas, lugares e estéticas sob uma mesma égide, o que vemos aqui vai além. Há no exame das obras um efeito de justaposição, a aproximação pela temática da “infância” cria um elo de contiguidade entre elas. Por cada trabalho que passamos lemos a obra seguinte ainda sob os efeitos, reminiscências da obra anterior, as obras relacionam-se umas com as outras, a anterior com a posterior e no fim pelo conjunto, uma presentificação da arte que só se realiza através da presença do público.

E “[...] a fotografia assume agora sua autonomia ao também adentrar o museu” (CRIMP, 2005, p. 68) e sua presença não nos causa mais espanto, mas ainda hoje continua a ameaçar a pintura. Todavia não é uma ameaça destrutiva, ameaçamos a pintura cada vez que apontamos um smartphone para fotografá-la? A pintura decai quando é colocada lado a lado com a fotografia? Embora alguns registros fotográficos acabam por se tornar insuportáveis por serem demasiadamente reais (PAGNOUX apud RANCIÈRE, 2014, p. 88) – e talvez esse seja o aspecto que

torna a fotografia tão dissidente em relação à arte –, notamos que entre as obras de Renoir e Bárbara Wagner há uma contaminação mútua, balizamos a fotografia a partir do picturalismo do quadro, na pintura reavaliemos o efeito mimético impressionista em relação ao paradigma fotográfico (há nos semblantes dos meninos praianos uma sóbria austeridade que desafia as faces etéreas de Elizabeth e Alice Cahen d’Anvers). O comparativismo sugerido perpassa ainda as semelhanças na composição e as diferenças no âmbito da representação sociocultural. No fim, ambos os trabalhos saem ganhando, pois seus sentidos foram atualizados a partir da interação entre eles e o expectador, e assim é restaurado o princípio primordial de que a arte é uma forma de habitar o mundo, pois: “Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades” (RANCIÈRE, 2015, p. 7).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, H.: *O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois*. Cosac Naify, São Paulo. 2012.
- BUENO, C., *Kandinsky no Brasil. Exposição viaja pela vida e obra do pai do abstracionismo*. Ciência e Cultura. Vol. 67, n. 1, 2015. Pp. 56-57.
- CRIMP, D.: *Sobre as ruínas do museu*. Martins Fontes, São Paulo. 2005.
- DANTO, A. C.: *A transfiguração do lugar-comum. Uma filosofia da arte*. Cosac Naify, São Paulo. 2005.



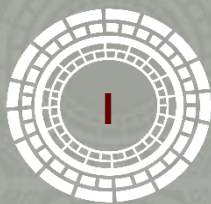
- DANTO, A. C.: *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus, São Paulo. 2006.
- DANTO, A. C.: *O abuso da beleza. A estética e o conceito de arte*. WMF Martins Fontes, São Paulo. 2015.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (Eds.): *Conceitos-chave de museologia*. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, São Paulo. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. KKYM+EAUM, Lisboa. 2013.
- FOSTER, H.: *O complexo arte-arquitetura*. Cosac Naify, São Paulo. 2015.
- FLUSSER, V.: *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. Annablume, São Paulo. 2011.
- O'DOHERTY, B.: *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. Martins Fontes, São Paulo. 2002.
- PETROVA, E.; KIBLITSKY, J.: *Kandinsky. Tudo começa num ponto*. CCBB, São Paulo. 2015.
- RANCIÈRE, J.: *A partilha do sensível. Estética e política*. Editora 34, São Paulo. 2009.
- RANCIÈRE, J.: *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes, São Paulo. 2014.
- RANCIÈRE, J.: *A revolução estética e seus resultados*. Disponível em: [http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a\\_revolucao\\_estetica\\_jacques\\_ranciere.pdf](http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2015.



## CAPÍTULO IV

# GÊNERO AUTORITARISMO GÊNERO, AUTORITARISMO, DISCURSOS, CRÍTICA & ALTERIDADE DISCURSOS CRÍTICA & ALTERIDADE





## Ernesto de la Cárcova: Dimensiones del arte y la política

### RESUMEN

Este artículo analiza diversos cruces de arte y política a partir de la figura del artista argentino Ernesto de la Cárcova (1866-1927), autor de la obra *Sin pan y sin trabajo* (1893-94) que a lo largo del siglo XX se volvió un ícono de la protesta social en la Argentina. En 2016, al cumplirse 150 años del nacimiento del artista, un grupo de historiadores del arte, restauradores, educadores, trabajadores sociales y artistas llevaron adelante una serie de eventos que reinscribieron y resignificaron al pintor y su obra en un presente atravesado de conflictos y contradicciones.

### ABSTRACT

*This article analyzes different aspects of the links between art and politics examining the case of the Argentine artist Ernesto de la Cárcova (1866-1927), whose painting *Sin pan y sin trabajo* (without bread and without work, 1893-94) became an icon of the social protest in Argentina. In 2016, celebrating the 150th anniversary of the birth of the painter, a group of art historians, restorers, educators, social workers and artists carried out a series of events that recalled and resignified the painter and his work in a present that is fraught with conflicts and contradictions.*

**Laura Malosetti Costa**

Doctora/ Investigador Principal CONICET  
Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio  
Cultural (IIPC-TAREA) UNSAM  
Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

**E**n el mes de noviembre de 2016 se inauguró en Buenos Aires una constelación de tres exposiciones dedicadas al pintor Ernesto de la Cárcova (1866-2016), autor de una producción bastante exigua, en la que se destaca con toda nitidez su óleo *Sin pan y sin trabajo* (1893-4) comenzado en Roma y terminado a su regreso en Buenos Aires. Exhibido en el segundo Salón del Ateneo en 1894, el cuadro tuvo una recepción extraordinaria en la prensa y significó la temprana consagración del artista, que por entonces tenía 28 años. Ese cuadro es un símbolo de la protesta social en la Argentina desde entonces.

Desde mi ingreso a la carrera de Historia del Arte en la UBA escuché hablar de *Sin pan y sin trabajo* como una de las grandes obras y también de los grandes interrogantes del arte argentino. Era tal vez el caso más extremo de aquellos cuadros magníficos pintados por los becarios argentinos en Europa cuyos autores luego del regreso no habían podido o no se habían visto estimulados a continuar produciendo. Tan extremo que el artista tuvo que defenderse en varias ocasiones de la acusación de haber firmado una obra ajena, llegando incluso a instancias judiciales<sup>1</sup>.

Después del fin de la última dictadura militar, el historiador y crítico argentino residente en París Damian Bayon (1915-1995) visitó regularmente Buenos Aires. En una de aquellas ocasiones - a fines de la década de 1980 - lo escuché reflexionar largamente frente al cuadro, que ha estado en exposición permanente en el MNBA casi desde el

momento mismo de su fundación. Ante un pequeño grupo de estudiantes y colegas él analizó la perspectiva, los escorzos, la distribución de luces y sombras, afirmó que a su modo de ver ese no era un cuadro naturalista, que todo estaba deformado y transfigurado con una intención expresiva. Bayon – formado con Pierre Francastel – interrogaba aquel carácter único de la obra más popular del arte argentino preguntándose por la eficacia de sus elementos compositivos y formales.

Unos años más tarde decidí encarar el enigma de Ernesto de la Cárcova y *Sin pan y sin trabajo* como parte de mi tesis de doctorado. Trabajé en los archivos documentales del Partido Socialista, indagué su recepción en la prensa, elaboré una hipótesis: de la Cárcova había sido uno de los primeros miembros de la agrupación que nucleó a los socialistas argentinos. El diario que ese mismo grupo publicaba: *La Vanguardia*, no criticó a la pintura (que encontró, como todo el mundo, excelente) sino al artista, cuyo compromiso con los ideales socialistas ponía en duda a partir de los debates estético políticos en debate en aquel entonces: no había que pintar cuadros de miseria para que se conmovieran los ricos burgueses sino que había que hacer arte para el pueblo. Tal vez por esa razón de la Cárcova no pintó más cuadros obreros para el Salon sino que dedicó el resto de su vida a la promoción y formación de artistas y actividades artísticas que contribuyeran a educar al pueblo y mejorar sus condiciones de vida: escuelas de oficios

<sup>1</sup> En el archivo del artista conservado en la Academia Nacional de Bellas Artes figuran documentos y cartas referidas a un juicio por calumnias a raíz de una acusación semejante.



vinculados con las artes (“mayores” y “menores”) promoción de leyes y ordenanzas públicas para mejorar el espacio urbano, patronato de becarios en Europa, etc.

El asunto fue uno de los capítulos del libro que resultó de aquella tesis: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fue publicado en medio de una de las mayores crisis que sacudieron la historia argentina reciente, en el año 2001. El día de su presentación en la Feria del Libro, en medio de una debacle en apariencia imparable cambiaba – una vez más – el ministro de economía en el país.

En ese ambiente convulsionado comencé a ver en las calles obras de colectivos de artistas solidarios con los hombres y mujeres que nuevamente quedaban sin pan y sin trabajo en la Argentina. Vi con asombro y alegría que varias de ellas recuperaban, recordaban, reactualizaban la potencia simbólica de aquella vieja pintura. Mis colegas y amigos comenzaron a enviarme noticias y contactos y escribí algunos artículos sobre el asunto.

Hasta que el año pasado, y en medio de una nueva crisis laboral, con un grupo de colegas (Carolina Vanegas Carrasco, María Isabel Baldasarre, Georgina Gluzman, Verónica Tell, Rosario Espina, Dolores Canuto entre otros) formulamos la propuesta que quiero comentar aquí: una

<sup>2</sup> El proyecto involucró a un gran número de historiadores del arte, artistas, montajistas, docentes, guías de museos, restauradores, fotógrafos, en fin... seguramente la lista no es completa, pero quisiera aquí mencionar, en primer lugar al equipo de investigación que trabajó en la curaduría e investigación: Carolina Vanegas Carrasco, Marisa Baldasarre, Verónica Tell, Giulia Murace, María Filip, Raúl Piccioni, Milena Gallipoli, Georgina Gluzman, Ines Carafi Osvaldo Fraboschi. El equipo de restauradores que trabajó desde el IIPC-TAREA en los análisis radiográficos y el restauro de obras y mobiliario, junto al personal de los museos:

propuesta compleja que fue decididamente apoyada por Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes, Rubén Betbeder, director del Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova, y Carlos Ruta, rector de la Universidad Nacional de San Martín, así como los decanos del IIPC TAREA Néstor Barrio y del IDAES, Alexandre Roig.

El pretexto fue la conmemoración de los 150 años del nacimiento de Ernesto de la Cárcova, que nunca había tenido una retrospectiva desde la exposición póstuma organizada por su viuda Lola Pérez del Cerro en 1928 en la Asociación Amigos del Arte. El contexto fue la ola de despidos de empleados del estado, y en particular de empleados de museos, bibliotecas e instituciones culturales con la que cerró el año 2015 y comenzó el 2016.

El evento tuvo una dimensión académica y a la vez una intención polémica: nos propusimos poner en escena la faz política del artista y su obra tanto como la de algunos desarrollos contemporáneos de la historia del arte argentino y su interacción con otras ciencias sociales.

Tres equipos de investigadores, educadores y artistas trabajaron en ellas, poniendo en evidencia la productividad del trabajo con los archivos históricos para proponer una intervención significativa de la historia del arte en el presente.<sup>2</sup>

Néstor Barrio, decano del IIPC TAREA, Damasia Gallegos, Dolores González Pondal, Ana Morales, Sergio Medrano, Jorge Troitiño. Los artistas que participaron de la exposición contemporánea: Carlos Alonso, Antonio Pujía, Jorge Pérez, Tomás Espina, el GAC, Gustavo Lopez Armentía, Evangelina Aybar. Los docentes, investigadores y trabajadores sociales de la UNSAM que trabajan en el barrio de la Cárcova con los estudiantes de las escuelas secundarias y la Biblioteca Popular: entre ellos Silvia Grinberg, Natalia Gavazzo, Rosario Espina, Dolores Canuto, Waldemar Cubilla, Florencia Miguel, Federico Matías. Los equipos de trabajo del

Antes de comentarlas, sin embargo, conviene repasar algunos datos de la biografía del artista a partir e algunos párrafos de nuestro catálogo, para poder dimensionar el carácter y significación del evento.

Ernesto de la Cárcova nació en Buenos Aires en 1866. Inició en 1882 su formación artística con el pintor piamontés Francesco Romero en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundada poco antes en Buenos Aires. Entre 1885 y 1893 continuó sus estudios en Italia, primero en Turín y luego en Roma, donde comenzó a pintar su emblemática obra *Sin pan y sin trabajo*, expuesta a su regreso a Buenos Aires en el Segundo Salón del Ateneo de 1894. La pintura fue adquirida por el MNBA en 1900.

El artista había vuelto a Buenos Aires en 1893, tras una breve estadía en París. La ciudad no era la misma que había dejado: se transformaba veloz y vertiginosa, entre otras cosas a causa de la inmigración masiva de campesinos y trabajadores pobres, buena parte de los cuales también llegaba de Italia. La crisis de 1890 había producido un primer impacto importante en la economía de la joven nación, surgían nuevos conflictos y problemas relacionados con la distribución del ingreso y el acceso al mercado de trabajo, la política seguía en manos de un rígido modelo oligárquico conservador. El optimismo modernizador del '80 comenzaba a mostrar sus quiebres y fisuras.

Desde su regreso a la Argentina de la Cárcova dedicó buena parte de su vida a una intensa tarea institucional y

educativa. Fue docente y primer director de la Academia Nacional de Bellas Artes (1905-1908), director del Patronato de Becados argentinos en Europa (1909-1916) y director-fundador de la Escuela Superior de Bellas Artes (1921-1927). Entre otras funciones fue también Legislador de la Ciudad de Buenos Aires en la Comisión de Obras Públicas, Inspector Nacional de la enseñanza del dibujo, jurado en concursos de adjudicación de cargos docentes y proyectos de monumentos y profesor universitario de dibujo para ingenieros y arquitectos. Además de su labor como pintor, se destacó como medallista. Falleció en Buenos Aires en los últimos días de 1927, a los sesenta años. La comunidad artística le dedicó grandes homenajes.

Ernesto de la Cárcova fue recordado siempre con inmenso cariño y admiración. Fue, tal vez, el artista más unánimemente admirado de su generación. En su archivo abundan las expresiones de afecto y reconocimiento que le hicieron llegar sus discípulos a lo largo del tiempo de los más diversos modos: desde nombrarlo miembro honorario de sus asociaciones estudiantiles hasta solicitarlo como jurado de sus exposiciones. Su funeral, en los últimos días de diciembre de 1927, fue un evento extraordinario por la inmensa concurrencia que convocó y la cantidad de homenajes, notas periodísticas y discursos a que dio lugar. Él fue el creador de algunas obras fundamentales del arte argentino, pero además fue un hombre honesto, distinguido y generoso que asumió con gran compromiso aquello en lo que creía: que el

---

MNBA, en especial el departamento de educación coordinado por Mabel Mayol, de Conservación, dirigido por Mercedes de las Carreras y de diseño de montaje, por Silvina Echave.

arte, en todas sus formas, contribuiría a hacer de la Argentina una gran nación.

La producción de Ernesto de la Cárcova no es muy vasta: en la exposición póstuma de 1928, su viuda reunió apenas treinta y cinco pinturas, diez medallas y algunos dibujos.

Su obra fluctuó estilísticamente en la maraña de orientaciones y discusiones estéticas que signaron los últimos años del siglo XIX. Fue aquél un período de intensas y diversificadas búsquedas y disputas estéticas, de nuevas incursiones del arte en la política, pero sobre todo un momento de mundialización de la tradición artística moderna de la Europa occidental. En ciudades como Buenos Aires incorporarse a esa mundialización significó también la construcción de nuevos públicos, nuevos gustos y nuevos consumos. Los artistas de esa generación de entresiglos ocuparon buena parte de sus esfuerzos en esa construcción a partir de las ideas elaboradas a lo largo de sus viajes de estudio. Es posible observar extraños vaivenes, altibajos, cambios súbitos en sus obras que a menudo respondieron a lógicas más pragmáticas que conceptuales. Las obras “de aliento” pensadas para competir en salones (los europeos y los que empezaron a organizarse en Buenos Aires) de las que *Sin pan y sin trabajo* sería un ejemplo paradigmático, los encargos oficiales o las realizadas para comitentes privados tuvieron un carácter diferente no sólo desde el punto de vista iconográfico. Los estilos se adaptaron a la función y –al menos en nuestro caso– no resultan útiles como etiquetas de clasificación ni como herramientas de periodización en un

supuesto “progreso” hacia un impresionismo tardío, tipificado como único indicador de modernidad.

En el caso de Ernesto de la Cárcova esto es fácil de percibir si se comparan las obras que presentó al segundo Salón del Ateneo en 1894. Además de *Sin pan y sin trabajo*, unánimemente aclamada como la mejor pieza de ese Salón, el joven artista exhibía tres obras más: el pastel *Coquetería* (muy probablemente el que conserva la familia bajo el nombre *Pensativa*), y un retrato de cuerpo entero de su hermana. Este último, un retrato suntuoso típico del consumo de la alta burguesía de fines del ochocientos, estaba consignado en el catálogo del Ateneo como propiedad de su esposo Alejandro Ferrari. Muy lejos aparece el estilo de estos retratos de *Sin pan y sin trabajo*, pero también ambos distan mucho estilísticamente entre sí.

La extraordinaria semblanza que trazó de nuestro artista Rubén Darío en 1896 también habla de aquellas búsquedas estéticas y de las tensiones que se planteaban a los espíritus selectos que, como él, alimentados de modernidad europea se encontraban en un medio hostil al regreso:

[...] hay en Ernesto de la Cárcova un dandy y un socialista. Su dandismo me lo explico por la pasión por lo suntuoso y bello: la decoración personal debía estar, a mi entender, considerada como una de las Bellas Artes. Su socialismo, revelado por la tela vigorosa y valiente “Sin pan y sin trabajo”, tiene por origen –así como en el caso del poeta Lugones– el odio innato en

todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbécil, del gordo becerro burgués fatal a los espíritus de poesía y de ensueño. [...]

Concibe el arte en su valor soberano; sueña en tiempos mejores; no se desalienta en el helado ambiente capitolino; cree en el porvenir.[...]

Su criterio es amplio y de lejana vista. Admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos, Redon, Toorop, Denis; conoce a Max Klinger; y sobre todos, saluda como a un grande entre los grandes al formidable Schneider.<sup>3</sup>

“Para pintura simbolista, guárdese Cárcova”—seguía Darío, apoyando su decisión de no exhibir sus desnudos más osados en un medio donde “cualquier ignorado idiota se cree autorizado para expeler sus más excremenciales ineptias”. Aquellos desnudos de gran formato, en los que ensayó recursos y ensoñaciones modernas no fueron exhibidos hasta después de su muerte en Buenos Aires.

De las obras más *veristas* de Cárcova conocemos poco. De hecho, aun cuando sabemos por José León Pagano que el artista conservaba en su taller algunas pinturas de tono melodramático, como una costurerita que moría de tuberculosis, él decidió no volver a exponer cuadros de esa índole. La obra que más se acerca al estilo de su gran cuadro

obrero es el pastel que se conserva en el Museo del Palazzo Reale de Torino, adquirido por el rey Umberto I en 1890. Gracias a la investigación de Giulia Murace sobre su período italiano, pudimos conocer esta obra clave que se reprodujo en el catálogo.

La exposición de 1928 exhibió todos los (pocos) cuadros en colecciones públicas argentinas. El resto provenía de colecciones privadas y, sobre todo, aquellas obras que el artista conservaba en su poder cuando le sorprendió la muerte. Si bien su viuda Lola Pérez del Cerro donó algunas obras a museos y el archivo documental de su esposo a la Academia Nacional de Bellas Artes, la familia conserva en su poder aún buena parte de ese “fondo de taller” del cual algunas piezas importantes se fueron vendiendo. El conjunto nos permite vislumbrar procesos de ejecución (del boceto a la obra terminada) en obras clave como *Sin pan y sin trabajo*, *Miss L.T.* y *Pomona*, cuya versión definitiva fue exhibida en el *Salon des Artistes Français* de 1913 y que muy probablemente se trate de una de las dos obras de Cárcova pertenecientes a la colección del matrimonio Dimitri Peress, desaparecida en ocasión de la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>4</sup> Es posible además seguir el rastro de sus búsquedas estéticas más libres, en obras como *Primavera*, o aquellas manchas de color de pequeño formato que alguna vez exhibió y que en

<sup>3</sup> “Artistas argentinos-de la Cárcova” en: Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, tomo IV, pp. 849-854. Publicado originalmente en *El Tiempo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1896. Cfr. Alfonso García Morales, “Un lugar

para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2004, vol. 33, pp. 103-173.

<sup>4</sup> La nieta del matrimonio Peress, Diana Copel, nos ha hecho llegar el inventario de la colección desaparecida donde figuran ambas obras.



algunos casos dedicó a su esposa como recuerdo de lugares compartidos en sus viajes.

Las naturalezas muertas resultan un conjunto en sí mismo desplegado a lo largo del tiempo. En ellas Cárcova ensayó juegos de luces, brillos y pinceladas muy evidentes. Constituyen su principal producción de la década de 1920, tras el regreso de su larga estadía europea.

Hay también notables contrastes entre retratos prácticamente simultáneos: algunos muy elaborados y otros – como el del conferencista Gustave Fougères– que parecen abandonados antes de concluidos, o bien ejecutados no tanto para lograr la semejanza del modelo sino un cierto clima que emana de su figura. Gustave Fougères, célebre arqueólogo e historiador del arte griego, fue el segundo Profesor invitado apenas creado el Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires (cuyo Comité fundador integró De la Cárcova) para dictar conferencias de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, en 1922.<sup>5</sup> Más que un retrato, *El Conferencista Fougères* parece un homenaje al gran profesor y al gran proyecto académico de la Universidad que lo había invitado. Detrás de su figura, descentrada y dramáticamente destacada por la luz de lectura, aparece la figura difusa de la Victoria de Samotracia, cuya presencia casi fantasmática remite a aquellos mármoles clásicos a los que el erudito francés había dedicado su vida y que nuestro artista había acercado a Buenos Aires mediante la compra de calcos en Europa.

<sup>5</sup> Gustave Fougères (Baume-les-Dames 1863-París 1927) destacado helenista, arqueólogo e historiador del arte griego, había sido nombrado miembro de la

Los primeros relieves para medallas de nuestro artista datan de 1905, cuando comenzó a utilizar ese medio expresivo –tradicionalmente reservado a una simbología fija y compleja de índole legal o conmemorativa– para retratar a su hijo y a su esposa. Adhería así a la renovación del lenguaje de la medallística contemporánea. Esto puede verse en las medallas realizadas para instituciones públicas y eventos oficiales, como las del Banco Nacional de Préstamos en 1909, la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910, el Club de Mar del Plata o el Banco Popular Argentino. Pero el más difundido de sus diseños es que le fue encargado como sello mayor de la Universidad de Buenos Aires en 1921. Esa imagen alcanzó enorme difusión en todos los documentos oficiales, diplomas, certificados, etc. de la mayor casa de estudios de la Argentina y, como la de *Sin pan y sin trabajo* (aun cuando el dato de su autoría es poco conocido) circula también en múltiples reapropiaciones cada vez que la UBA ha sufrido conflictos o se ha levantado en lucha.

Las tres exposiciones realizadas en 2016 pusieron en escena no sólo la obra del artista y sus reapropiaciones a lo largo del tiempo, su labor en la construcción de instituciones educativas y el destino de ellas, sino también las tensiones actuales en todos esos ámbitos.

1. En el MNBA dedicamos una sala a la reconstrucción de aquella exposición de 1928 con todas las obras

École Française de Atenas en 1885 y ocupaba desde 1919 la cátedra de Arqueología en la Sorbonne.  
[http://www.persee.fr/doc/bch\\_0007-4217\\_1928\\_num\\_52\\_1\\_2913](http://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1928_num_52_1_2913)

que pudimos reunir de las exhibidas en aquel momento. La intención inicial fue reconstruir íntegramente (como un facsímil) aquella, pues habíamos logrado ubicar todas las obras. Sin embargo, lamentablemente algunas obras clave – en particular sus desnudos - no pudieron exhibirse porque algunos grandes coleccionistas (tal vez por razones de evasión impositiva) se negaron a prestar sus obras al MNBA. Las grandes colecciones de arte en la Argentina, que alguna vez tuvieron vocación pública y fueron la base para la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, últimamente se niegan incluso a prestarlas para exposiciones temporarias como ésta. Las artistas del GAC realizaron una sutil pero efectiva performance aludiendo a esta negativa el día de la inauguración del MNBA.

Una segunda sala del MNBA estuvo dedicada a *Sin pan y sin trabajo*. La pintura se exhibió junto a un boceto preparatorio conservado por la familia y los estudios técnicos que se hicieron sobre ella por primera vez. Las radiografías revelaron un arduo proceso creativo con muchas idas y venidas en la construcción de los personajes y la escena sobre la tela misma, lo cual fue una revelación importante. Fueron realizados con el equipo de rayos X del MNBA y sus resultados publicados por Mercedes de las Carreras (directora del departamento de conservación del MNBA) y Néstor Barrio (decano del IIPC- TAREA UNSAM). Allí se percibe cómo el artista restó detalles anecdóticos a la

pintura (los rasgos y los gestos de los personajes), y modificó la perspectiva de la escena para lograr la intensidad dramática buscada. En esa sala se exhibieron también algunas de las muchas publicaciones, manifestaciones artísticas y reappropriaciones en diversos contextos a que dio lugar la pintura a lo largo del tiempo hasta hoy. Obras de Carlos Alonso, Juan Pablo Renzi, Antonio Pujía, el colectivo de artistas GAC (Grupo de Artistas Callejeros), Tomás Espina, Jorge Pérez, entre otros, fueron exhibidas, además de algunas pantallas con muchas otras obras (algunas producidas específicamente para la web) recopiladas por Carolina Vanegas Carrasco, que resultaba imposible exponer en su totalidad en la sala. Se exhibieron, además, en otra pantalla, un registro de las obras producidas por niños y jóvenes del barrio La Cárcova que comentaremos más adelante.

2. El Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes, está ubicado en la Costanera Sur de Buenos Aires. Allí funcionaron en el siglo XIX las antiguas caballerizas de cuarentena sanitaria, que fueron transformadas por nuestro artista a comienzos del siglo XX en Escuela Superior de Bellas Artes. Allí otra exposición recuperó la memoria del origen y primeros años de aquella institución que se puede considerar la obra más acabada de Ernesto de la Cárcova. Allí no sólo construyó nuestro artista los planos de reforma de los galpones y los planes de estudio de aquella

“bottega” o academia libre (recordada por los estudiantes como paradigma de libertad y camaradería: la llamaron “el paraíso”) sino que también aportó sus muebles, lámparas, mayólicas, azulejos y otros objetos de su propiedad, algunos de los cuales fueron restaurados para la exposición por Sergio Medrano y Jorge Troitiño del IIPC-TAREA junto a funcionarios de la institución. La historia del lugar es conmovedora, así lo atestiguan algunos artículos aparecidos entonces en la prensa y los recuerdos de sus primeros discípulos. La exposición estuvo curada por María Isabel Baldasarre con la colaboración de Georgina Gluzman. Ellas trabajaron en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores, en el archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Bellas Artes para reconstruir y analizar la historia de la fundación y los primeros años de la historia de la institución y el rol de Ernesto de la Cárcova en todo ese proceso. Se exhibieron trabajos de los primeros alumnos y – gracias al restauro del mobiliario y los aparatos de iluminación – algo del aspecto original de aquella escuela. Cuando las Academias de Bellas Artes se unificaron en el Instituto Universitario Nacional Arte, aquella escuela superior fundada por de la Cárcova fue cerrada (entre 2003 y 2004). Ese evento ocasionó un vasto movimiento de resistencia que perdura hasta el día de hoy y que se vio reactivado en ocasión de esta exposición.

3. En los bordes que le fueron creciendo a Buenos Aires a lo largo del siglo XX, con sus vertederos de basura, sus barrios de inmigrantes del interior, sus loteos nuevos y sus fábricas abandonadas, hay en el área vecina a la cuenca del río Reconquista, en el Municipio de San Martín una de las barriadas o “villas miseria” más vulnerables del conurbano de Buenos Aires que se llama La Cárcova.

La llamada “Área Reconquista” del Municipio de Gral. San Martín, que se extiende entre la Avenida Márquez y la autopista del Buen Ayre, comprende 11 barrios en algunas partes interrumpidas por canales de desagüe del Río Reconquista. Del otro lado de la Autopista del Buen Ayre se emplaza el relleno sanitario más grande del país, el Complejo Ambiental Norte III del CEAMSE que recibe aproximadamente 17 toneladas de residuos diarios, provenientes de 34 Municipios del conurbano bonaerense y de la ciudad de Buenos Aires. Por esta razón, San Martín es el Municipio con más concentración de recicladores de basura del país. Los vecinos y vecinas que dependen de la recolección informal de basura están sometidos a condiciones sanitarias y de contaminación ambiental críticas y a numerosas fuentes de conflicto y violencia. Las mujeres se ven obligadas a realizar esta actividad acompañados por sus hijos menores de edad. Estos niños suelen tener un tránsito errático por el sistema educativo, profundizando su situación de pobreza y deteriorando sus expectativas futuras de inserción laboral.

En el Barrio La Cárcova, donde viven más de 12000 personas, la mayoría de las familias viven de la recuperación de mercadería y materiales en el basural. Toda su vida está signada por la basura, en muchos casos porque su vivienda fue construida sobre basurales a cielo abierto y en muchos otros, porque encuentran en la basura una forma de subsistencia. Los diversos contextos políticos fueron excluyendo cada vez más a estos miles de familias de escasos recursos.

La Universidad Nacional de San Martín tiene allí una presencia activa trabajando en la inclusión de sus niños y jóvenes en el sistema educativo: ha instalado en la zona una Escuela Técnica de la Universidad y colabora desde sus comienzos con una Biblioteca Popular y otros establecimientos primarios y secundarios aportando proyectos, talleres y docentes. La Biblioteca Popular La Cárcova es una organización social y comunitaria que nació en 2012 de la formación política y académica de varios estudiantes de la UNSAM. Se trata de un colectivo crítico que, a través de la expresión artística, ha podido hacer de la formación y el trabajo una bandera de lucha.

La Cárcova se llama así porque la calle que la atraviesa lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova. Esa vía desemboca –ironías del destino– en una fábrica abandonada. No son muchos los vecinos del barrio (cuyo nombre se pronuncia diferente, sin el acento en la primera vocal), que recuerden o sepan la razón de ese nombre. Como parte del proyecto de esta exposición trabajamos desde la UNSAM con los directores, profesores de artes plásticas y otros

profesionales que colaboran en las escuelas del barrio para vincular a los alumnos de esas instituciones con el nombre y la historia de su barrio y trabajar – a partir de *Sin pan y sin trabajo* – en temas como la injusticia y la exclusión social. Comenzamos con la donación de libros y catálogos a sus bibliotecas, charlas en sus instituciones y visitas guiadas al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova. Para ello contamos con la colaboración de los colegas del área educativa de los museos y de la UNSAM que aportó la logística y organizó los viajes (en muchos casos el primer viaje a la capital de esos niños y jóvenes). A partir de esas actividades ellos trabajaron con sus maestros en una reflexión que resultó en una jornada de arte y una exposición en el edificio de Ciencias Sociales de la UNSAM en las que alumnos de esas instituciones educativas estamparon remeras, realizaron un evento musical, una obra de teatro, y exhibieron dibujos, collages, cortos cinematográficos y realizaron una obra mural. La presencia en la exposición del MNBA de algunas fotos y registros de esa experiencia pretendió, también, tender puentes de comunicación entre realidades hoy muy distantes y, sobre todo, poner en escena la vigencia de los ideales de un artista que, proveniente de los estratos más privilegiados, trabajó toda su vida de un modo sincero y comprometido por una sociedad mejor y más justa.

Hoy el proyecto continúa: la UNSAM obtuvo un subsidio otorgado por el Ministerio de Promoción Social de la Provincia de Buenos Aires para el Voluntariado Universitario gracias al cual la Biblioteca Popular de la



Cárcova podrá adquirir bancos y materiales artísticos para sus actividades educativas, y se han presentado proyectos de investigación y catalogación del archivo y biblioteca fundacional de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes para continuar con la tarea iniciada en 2016.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV, *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.

*Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires, 1927.

AMIGO, Roberto y María Isabel Baldasarre (org.) *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

BALDASARRE, María Isabel. La revista de los jóvenes: Athinae. In: PATRICIA ARTUNDO (ed.). *Arte en Revistas*. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

BAUR, Sergio (cur.) *Claridad. La vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

CATÁLOGO DE LAS OBRAS EXPUESTAS EN LOS SALONES DEL ATENEO, noviembre de 1894, Buenos Aires, Imprenta de "La Nación", 1894.

CORSANI, Patricia. Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de arte para espacios públicos de Buenos Aires. In: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: "Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones"*, Buenos

Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000.

DARÍO, Rubén. *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955

EXPOSICIÓN ERNESTO DE LA CÁRCOVA, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1928.

GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

-----, Tradición, familia, desocupación. In: RITA EDER (ed.) *Los estudios de arte desde América Latina*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. Publicación on-line del artículo discutido en el Seminario *Los estudios de arte en América Latina: temas y problemas*. Disponible en: / <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/malosetti.pdf>

ODDONE, Jacinto. *Historia del socialismo argentino*, Talleres Gráficos "La Vanguardia", 1934.

PICCIONI, Raúl. El Arte Público en Buenos Aires. In: *Poderes de la imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 2001.



## Os Estudos de Gênero e suas Contribuições para as Pesquisas em Cerâmica Grega: uma Reflexão sobre a Nudez e os Tabus Impostos aos Corpos Femininos

### RESUMO

Como um olhar tão alinhado à contemporaneidade, movido pelas intensas revoluções sociais e efervescência intelectual desse século, pode de alguma forma contribuir para os estudos sobre a Antiguidade e apresentar perspectivas diferentes sobre as mulheres na cerâmica grega? Qual a eficácia existente nesses novos discursos para observação e investigação das imagens na História da Arte? A partir dessas, e outras, questões esse artigo realiza uma breve reflexão sobre os estudos de gênero e estudos feministas como mecanismos pluralizadores de ideias e criadores de novos modos de ver e pensar as representações das mulheres na cerâmica ática.

### ABSTRACT

*How a perspective contemporary, guiding by the social revolutions and intellectual effervescence of this century, could make a contribution for the studies of Antiquity and show different perspectives about women on Greek pottery? How effective are these new discourses for the observation and investigation of images in Art History? From these, and others, questions this paper make a brief reflection about the gender and feminists studies as mechanisms to create new points of view to see women representations in Attic pottery.*

Essa comunicação faz parte da dissertação de mestrado intitulada “O feminino da Grécia antiga a partir das pinturas de Eufrônio e seus companheiros”, orientada pelo Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA – EFLCH/UNIFESP) com financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2015/05125-1.

**Michelle Borges Pedroso**

Mestre em História da Arte  
Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

**A**s inserções das mulheres na História da Arte acompanharam as mudanças políticas provocadas pelos movimentos político-sociais nos últimos tempos. As lutas, questionamentos e reivindicações contra as estruturas sociais opressoras ampliaram os espaços de discussão sobre as questões femininas e criaram linguagens apropriadas para falar sobre suas experiências. As mulheres que têm sofrido continuamente com sistemas orientados por uma visão masculina têm encontrado formas de resistir contra as subordinações impostas.

O feminismo, dentro e fora da História da Arte, expandiu os espaços de inserção das mulheres, mas também nos fez questionar sobre as formas sob as quais essas inclusões e exclusões acontecem. A pluralização do feminismo em “movimentos” evidenciou que, apesar das mulheres, em geral, sofrerem com os abusos e imposições das sociedades, as formas de opressão nunca foram e não são as mesmas devido aos fatores sociais e econômicos de cada uma delas. Desse modo, em alguns contextos, as discussões de gênero também perpassam pelas questões de classe e raça, pois influenciam diretamente na forma como as mulheres são vistas socialmente. Alguns grupos permanecem mais invisibilizados e silenciados do que outros devido a tais fatores. Em países outrora vitimados por regimes coloniais e práticas exploratórias, por exemplo, esse tipo de reflexão se torna mais urgente, pois as mulheres descendentes das populações escravizadas continuam mantidas às margens da sociedade, política, arte e cultura.

Em linhas gerais, os estudos de gênero e feministas lidam com um complexo aparato hierárquico presente no interior das sociedades que molda, através de vários fatores, os sistemas sociais, políticos e culturais e naturaliza e mantém estruturas de dominação. Através dos seus novos discursos esses estudos têm proporcionado uma importante reflexão acerca das mulheres no passado e no presente.

### **A NUDEZ FEMININA NA CERÂMICA GREGA**

O encerramento das mulheres em padrões representacionais ocidentais; a desvalorização e depreciação de suas experiências sociais e sexuais; a existência de uma sociedade machista e misógina orientada por uma moral religiosa cristã e a maior relevância conferida a literatura como fonte histórica para compreender a sociedade ática têm construído interpretações rasas e que falam pouco da real importância das mulheres atenienses.

As representações das mulheres no mundo antigo passaram pelo mesmo problema de interpretação que muitas imagens femininas têm sofrido. O corpo feminino vestido ou desnudo fora tomado como paradigma para categorizar moralmente as mulheres figuradas nos vasos áticos.

Os estudos tradicionais que interpretaram as imagens nas cerâmicas partiram de uma ideia social preestabelecida de “mulher” e foram diretamente influenciados por estereótipos femininos culturais e religiosos. Os preceitos morais cristãos sob os quais as

sociedades ocidentais foram erigidas interferiram negativamente na percepção das mulheres e de suas representações.

Ao se ocupar da Grécia Antiga, os primeiros pesquisadores buscaram as mesmas formas de expressões sociais que observavam em suas sociedades e acabaram por transpor para as imagens da Antiguidade os mesmos parâmetros associativos de seu tempo. Influenciados pela religiosidade e misoginia de uma época, esses estudiosos construíram uma imagem das mulheres do mundo antigo que perdurou durante muito tempo. Conforme a moral religiosa cristã, as mulheres sempre pertenceram aos espaços domésticos e suas condutas deveriam se adequar às concepções de recato, resignação e castidade estabelecidas. Tal modelo de feminino se adequou às imagens que os pesquisadores construíram das esposas atenienses.

Os estudos apresentaram as mulheres na condição de esposas restringindo suas representações aos gineceus<sup>1</sup>, casamentos, templos e santuários (Cfr. BOARDMAN, 1997). E apontaram a existência de um modelo ideal de esposa que figuraria somente nesses ambientes. Todos os outros espaços nas quais as mulheres foram representadas como as cenas de banquete, dionisiacas, sexuais e de banho, não

falariam sobre as esposas (Cfr. WILLIAMS, 1993). A figuração das mulheres em outros contextos, diferentes do doméstico, e o fato de que em alguns desses contextos foram representadas nuas descaracterizava a imagem de uma esposa ideal. A nudez era considerada um artifício para figurar prostitutas. A todas essas representações que continham quaisquer formas de nudez feminina foram atribuídos sentidos depreciativos, sexuais e eróticos e passaram a ser vinculadas diretamente a prostituição<sup>2</sup> – prática condenável.

Segundo Ulla Kreilinger, as pinturas de mulheres, nuas ou vestidas, nos vasos áticos dos séculos VI a.C ao IV a.C. são muito importantes para a reconstrução da história das mulheres na Antiguidade. No entanto, essas pinturas só podem ser fontes históricas válidas quando interpretadas por olhares imparciais. É essencial abster-se da ideia de que as cidadãs áticas<sup>3</sup> só foram retratadas completamente vestidas e as mulheres nuas só podem ser prostitutas. A nudez pertencente mais ou menos à esfera dos tabus, um olhar imparcial para as representações de mulheres nuas, e homens também, só é possível quando as atitudes morais cristãs, na maioria dos casos combinadas com um certo

<sup>1</sup> Gineceu: aposento particular no interior da própria residência destinado às mulheres.

<sup>2</sup> Faz-se necessário esclarecer que a ideia aqui não é fazer uma reflexão sobre a prostituição nos espaços da Antiguidade, tampouco corroborar com interpretações depreciativas e moralizantes impostas às prostitutas ao longo dos séculos, mas entender que tal classificação dentro dos estudos sobre a cultura grega adquiriu sentido depreciativo entre os primeiros pesquisadores. Dentro do pensamento desses acadêmicos as atitudes das prostitutas eram julgadas como degradantes e desviantes de uma conduta moralmente aceita pela sociedade cristã, tais

atitudes eram contrapostas ao modelo ideal de mulher e esposa vinculados a castidade e obediência.

<sup>3</sup> A nova historiografia, baseada nas mudanças propostas pelos estudos de gênero, tem utilizado o termo “cidadãs” para se referir às mulheres. Na democracia ateniense, “cidadãos” eram aqueles que tinham parte nas decisões e no comando, esta participação exercia-se através das assembleias, conselhos e tribunais. No entanto, esse exercício político era conferido apenas aos homens, maiores de 18 anos e nascidos de pais atenienses (Cf. ROCHA PEREIRA, 2006, p. 180-192).



puritanismo, são deixadas de lado (KREILINGER, 2006, p. 235).

Essas determinações estão associadas a um caráter moral que o comportamento feminino adquire nas sociedades de modo que as práticas sexuais femininas são decisivas para a forma como são representadas e analisadas socialmente. A nudez, independente do contexto, passou a ser associada ao sexo ou a prostituição e os corpos das mulheres foram vinculados a satisfação do prazer masculino. Ao longo dos séculos atribuiu-se a nudez e a prostituição sentidos depreciativos e o caráter estético dessas imagens passa despercebido em análises que reiteram uma subserviência feminina em todas as sociedades. De acordo com algumas interpretações a maioria das mulheres representadas nuas podem ser somente prostitutas, mas certamente não poderiam ser cidadãs, porque uma mulher “respeitável”, se aparecesse em público, somente poderia fazê-lo se estivesse devidamente vestida (KREILINGER, 2006, p. 229).

Dessa forma, os estudos ortodoxos sobre a cerâmica grega acabaram por simplificar a existência das mulheres atenienses classificando-as em “esposas” ou “prostitutas”. Como argumenta Sian Lewis, muitos estudiosos simplesmente descreveram as mulheres representadas nas cerâmicas como “esposas” ou “prostitutas” de acordo com sua aparência ou atividade (LEWIS, 2006, p. 24). Arelada a mentalidade moral que condenava e sexualizava a nudez feminina, a visão contida na literatura grega em boa medida também serviram para construir essa dicotomia entre

“esposa” e “prostituta” no mundo ateniense. As mulheres convencionais, segundo a literatura grega, eram as esposas cuja circulação se restringia aos espaços dos gineceus, onde a sexualidade era privada e relacionada, exclusivamente, à reprodução de descendentes; isenta de prazer sexual. Grande parte do que fora formulado sobre essas mulheres reiterou sua inexpressividade social e inferioridade em relação aos homens. Sobre a condição das demais mulheres, pouca fora a atenção conferida porque, segundo os mesmos pesquisadores, sua atuação social se relacionava apenas à satisfação sexual masculina. A sexualidade dessas mulheres pertencia aos espaços públicos, representadas nos locais onde, segundo as fontes, as esposas não tinham acesso permitido.

Pensadas sempre a partir das descrições e estereótipos da literatura grega, as mulheres que, nos vasos, foram retratadas nuas em quaisquer contextos foram classificadas como prostitutas e, assim como das esposas, delas também foram extraídas qualquer autonomia e importância nos ambientes onde circulavam.

Mais recentemente tem sido reconhecido por estudiosos clássicos que as convenções da representação artística diferem da literatura, e assim como a narrativa de gênero na arte é diferente; estudiosos aproveitaram a oportunidade para olhar no imaginário os aspectos da cultura ignorados pelas fontes literárias assim como, as relações entre

mulheres, familiar e social, e educação das meninas (LEWIS, 2006, p.24).

Como descreve Lewis, os pintores trabalhavam independentemente das fontes literárias. As versões das histórias dos pintores são raramente tentativas de “ilustrar” uma versão escrita conhecida e, de fato, às vezes indicam variações de uma história não registrada na forma literária (LEWIS, 2006, p. 25). As tradições imagética e literária no mundo antigo são autônomas e possuidoras de uma lógica própria. Ambas podem preservar as mesmas tradições, mas é preciso considerar que elas têm produtores, meios e públicos distintos. A cerâmica apresenta diferentes esquemas iconográficos para representar as mulheres que falam, tantos dos mitos, quanto da vida cotidiana na *pólis*.

Entre as dificuldades dos estudos está a de perceber que as imagens nos vasos podem apresentar espaços da vida social dos quais a literatura não se ocupou e, desse modo, representa os universos femininos sob outras formas. Se na literatura a mulher ocupou um lugar secundário em relação ao homem não podemos afirmar o mesmo da pintura (Cfr. LISSARRAGUE, 1993). Como ressalta Sian Lewis, a iconografia não tem a simples função de reafirmar as ideias da literatura (LEWIS, 2006, p. 31). O que se pretende salientar é que por apresentar apenas uma visão da história da sociedade, por vezes, a literatura pode ser indiferente à participação feminina. Se a literatura fora elaborada sobre discursos masculinos dominantes e estereótipos sociais específicos, ela não pode representar universalmente todas

as mulheres gregas sem elaborar um julgamento sobre seus comportamentos.

O corpo feminino passou por um processo de sexualização e, dessa forma, todas as representações de mulheres nuas são revestidas de sentidos eróticos e sexuais enquanto as masculinas são expressões de ideais estéticos gregos. Segundo Kenneth Clark, “o nu artístico (*nude*) é uma forma de arte inventada pelos gregos do século V (...) o nu não é um tema da arte, mas uma forma de arte” (CLARK, 1987, p.18). Clark credits aos gregos a invenção do nu como forma de arte, mas esse conceito, para os pesquisadores, não se estende a nudez feminina. A interpretação das cenas de nudez parte da diferenciação entre masculino e feminino. Diferentemente da nudez masculina, sempre estudada como recurso estético ou estilístico das artes do período, os estudos sobre a nudez feminina tenderam a sexualização dos corpos das mulheres, mesmo quando as representações não se relacionavam diretamente com o sexo como em cenas de banho, por exemplo. Também existiram vasos com pinturas de homens se lavando de forma muito similar à das mulheres, mas os acadêmicos tendem a interpretá-las de maneira diferente. Os homens são vistos como jovens atletas de famílias nobres se lavando depois dos exercícios, no entanto, as mulheres em pinturas quase idênticas são interpretadas como prostitutas (KREILINGER, 2006, p. 232).

Segundo Ulla Kreilinger, as mulheres nuas na arte grega antiga precisam ser reinterpretadas, especialmente olhando mais atentamente as representações de mulheres se lavando (KREILINGER, 2006, p. 230), pois existem outros

sentidos que podem ser atribuídos a essas imagens e que não estejam relacionados com o sexo. Tais cenas poderiam mostrar informações sobre as práticas das mulheres, mas que são muitas vezes obliteradas por essas visões centradas nos homens.

Se nas cenas banhos as mulheres foram paulatinamente encerradas no contexto da prostituição no mundo antigo, as cenas íntimas seguiram a mesma lógica discriminatória na qual as mulheres que protagonizam cenas de sexo foram classificadas (ratificadas) como prostitutas. A repressão criada pela sociedade ocidental em torno das vidas sexuais dos indivíduos, principalmente das mulheres, fez com que essas imagens fossem enquadradas nos contextos de marginalidade da sociedade ateniense. Para pesquisadoras como Sian Lewis os pintores não tentaram ilustrar o mundo da prostituição como descrito pela literatura e as imagens de sexo seriam fluídas em definição e significado (LEWIS, 2002, p. 116). E, da mesma forma, os sentidos “eróticos” atribuídos deveriam ser repensados.

Como argumenta Lewis, existe um problema em considerar essas imagens na categoria de arte chamada “erótica” porque, isso implica em um material produzido para um propósito específico. Os livros que examinam o sexo no mundo antigo tendem a agrupar todas as imagens em vasos que contêm nudez – aquelas ações atualmente consideradas sexuais, cenas de homens e mulheres se lavando, cortejos, mulheres com falos e cenas de excreção. Trata-se da criação de uma categoria pois, uma imagem como uma cena isolada de relação heterossexual parece

semelhante à pornografia na cultura moderna, no entanto, isso não significa que um observador do período respondeu a isso como obsceno. É importante lembrar que as atitudes em relação às imagens sexuais na Grécia Antiga eram muito diferentes dos dias de hoje (LEWIS, 2002, p. 116). A sexualização das pinturas e do corpo feminino parece ter mais relação com o espectador e sua época do que com as próprias imagens. O processo de erotização dessas imagens passa por um entendimento moderno do sexo e do corpo feminino cujas expressões se tornaram um tabu na sociedade moderna.

As atitudes das sociedades em relação as imagens pertencem a um tempo específico que difere do momento e parâmetros estéticos sob os quais as observamos. É preciso entender que, como descreve Hans-Georg Gadamer, “um monumento contém o que nele está representado, numa atualidade específica, que evidentemente é algo muito diferente do que a atualidade da consciência estética” (GADAMER, 1999, p. 240). Os vasos decorados com essas imagens, muito provavelmente, não eram de uso exclusivo dos homens ou tinham como único objetivo estimulá-los sexualmente. Nas imagens as mulheres são interpretadas de um modo muito diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por que continuamos a pressupor que espectador “ideal” de todas as representações é masculino e a imagem da mulher se destina a agradá-lo (BERGER, 1999, p. 66).

Essas e outras discrepâncias nas interpretações derivam de observações misóginas da sociedade ocidental

que insistem em imputar um julgamento moral e depreciativo aos comportamentos e as representações femininas e, dessa forma, continuam a legitimar e reafirmar as estruturas de dominação sobre as mulheres. Sejam essas representações de prostitutas ou esposas elas precisam ser inseridas num contexto de percepção mais amplo que considere o papel feminino nas imagens e na sociedade independentemente da posição social que essa mulher ocupa. Posto isto, a intenção é mostrar que essas imagens podem ser estudadas sob outros paradigmas e ter sentidos muito mais amplos nos contextos de origem para tanto, a nudez feminina tal como a masculina deveria ser entendida como uma alusão ao conceito de *kalokagathia* – a equação da beleza física com a força do caráter pessoal (KREILINGER, 2006, p. 236) e não como um simples reflexo dos desejos masculinos.

Assim, as mulheres nuas na arte grega antiga precisam ser reinterpretadas pensando também nos conceitos estéticos de beleza presentes nessas pinturas. As imagens não podem ser ignoradas enquanto parte da ornamentação de um objeto. Os vasos foram consumidos em larga escala e sua comercialização – além de atender necessidades de usos – estava vinculada às demandas visuais e estéticas. As pinturas têm significados culturais e estéticos e também apresentam modelos de representação artística dos pintores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, acreditamos que os estudos de gênero e feministas podem oferecer um espectro de análise muito mais amplo para as representações das mulheres na cerâmica grega. Alicerçar-se sobre essas teorias como fundamento teórico foi o caminho, por nós escolhido, para desconstruir as ideologias e instituições masculinas que insistem em colocar resistência às mulheres. Entendemos as limitações culturais, históricas e teóricas que tal tentativa implica, mas não pretendemos criar aqui uma visão exata das mulheres na sociedade ateniense, mas pluralizar as formas de construir suas narrativas.

Através das reflexões proporcionadas pelas autoras podemos perceber que essas pinturas não seguem os mesmos modelos de representação ocidentais, nos quais as imagens dos corpos masculinos manifestam-se como expressões artísticas e estéticas, enquanto as dos corpos femininos são mecanismos sexuais de pulsão erótica. Também notamos que as formas de dominação masculina e a moralidade cristã, entre outras coisas, extraíram a autonomia dos corpos e da sexualidade femininos e os inseriram na esfera dos tabus, vinculando-os ao desejo masculino e ao erotismo. E por fim, passamos a considerar como as experiências sociais e sexuais das mulheres são diversas e tão importantes quanto as dos homens. Apesar do estranhamento que essa pluralidade pode causar, suas explicações devem ser buscadas dentro da própria cultura e não fora dela. A ênfase na observação do corpo adquiriu uma



certa importância nessa reflexão porque falar sobre mulheres é falar sobre vivências fundamentadas sobre o corpo. A partir dele somos diferenciadas, sobre ele estão marcadas nossas experiências, através dele somos moldadas, sexualizadas, punidas e inferiorizadas. É dentro deles que estamos encerradas. Sem um processo de consciência desses e outros fatores as interpretações das imagens tendem a conservar e ecoar as estruturas de poder e dominação sobre as mulheres.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, J. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- CLARK, K. *El Desnudo: Un Estudio de la Forma Ideal*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- D'ALLEVA, A. *Methods and Theories of Art History*. Londres: Laurence King, 2012.
- GADAMER, H. *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GRILLO, J. *Violência Sexual no Rapto de Cassandra: Um Estudo de sua Iconografia nos Vasos Áticos (séculos VI-V a.C.)*. Phoênix, Rio de Janeiro, v. 17, n.1, 2011. p. 75-85.
- KREILINGER, U. To Be or not to Be a Hetaira: Female Nudity in Classical Athens. In.: SCHROER, S. *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*. Friburgo: Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 2006.
- KURKE, L. *Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece*. Classical Antiquity, Oakland, v. 16, n. 1, 1997.p. 106-150.
- LESSA, F. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2004.
- LESSA, F. Corpo e Sexualidade Feminina na Atenas Clássica. In: GRILLO, J.; GARRAFFONI, R.; FUNARI, P. (orgs.). *Sexo e Violência*. Realidades Antigas e Questões Contemporâneas. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2011.
- LEWIS, S. *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*. Londres; Nova Iorque: Routledge: 2002.
- LEWIS, S. Iconography and the Study of Gender. In.: SCHROER, S. *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*. Friburgo: Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 2006.
- LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In.: DUBY, G.; PERROT, M. (orgs.). *História das Mulheres no Ocidente*, volume 1: A Antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1993.
- PEDRO, J. *Traduzindo o Debate: O Uso da Categoria Gênero na Pesquisa Histórica*. História, São Paulo, v. 24, n. 1, 2005. p. 77-98
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura clássica: cultura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- POLLOCK, G. *Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*. Woman's Art Journal, New Brunswick, v. 4, n. 1, 1983. p. 39-47.

RAGO, M. *Descobrendo Historicamente o Gênero*. Cadernos Pagu, Campinas, n. 11, 1998. p. 89-98.

SCOTT, J. *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995. p. 71-99.

WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation. In.: CAMERON, A.; KUHRT, A. (eds.). *Images of Women in Antiquity*. Londres: Routledge, 1993. p. 92-106.



## Corpo, Vídeo e Resistência: a Política Feminista em Obras de Videoarte de Artistas Mulheres Brasileiras no Período da Ditadura-Militar

### RESUMO

A videoarte brasileira do período ditatorial (1964-1985) apresentou uma série de espasmos de vanguarda. Entre eles, a presença de um corpo-artista ante às câmeras que apresentava-se num ato performativo, embebido por gestualidade contra-regime. A presença de mulheres artistas atuando na videoarte brasileira pode ser analisada sob a ótica dos feminismos, angariando em seus atos uma voz até então ausente. Ao clamar por uma horizontalidade entre os gêneros, a política feminista na arte, reconhece as cisões sociais exigidas de seus corpos e revolta-se, na visualidade de artistas como Leticia Parente e Sônia Andrade, contra estas micro-políticas do corpo que atuavam como macro-políticas sociais.

### ABSTRACT

*The brazilian videoart of the dictatorial period (1964-1985) presented a series of vanguard spasms. Among them, the presence of a body-artist before the cameras that was presented in a performative act, imbued by counter-regime gestures. The presence of female artists working in brazilian videoart can be analyzed from the point of view of feminism, raising in their acts a voice that was previously absent. When calling for a horizontality between genders, feminist politics in art recognizes the social divisions required of their bodies and revolts, in the visuality of artists such as Leticia Parente and Sônia Andrade, being contrary of these micro-policies of the body that acted as social macro-politics.*

### Thamara Venâncio de Almeida

Produtora Cultural e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens.  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

### Henrique Grimaldi Figueredo

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

Independente do suporte artístico, muitas artistas contemporâneas têm se posicionado sobre suas situações de gênero, se impondo frente as limitações impostas pela sociedade. Não só as artistas, mas algumas autoras, desde a década de 1970, vêm chamando a atenção para produções de obras feitas por mulheres, desvendando novos paradigmas na história da arte, a exemplo de Linda Nochlin (1931), Lucy Lippard (1937) e Griselda Pollock (1949)<sup>1</sup>. Desde então, os discursos que tendem a dar visibilidade a obras de arte feitas por mulheres foram ampliados, fazendo florescer em vários países a pesquisa sobre o tema. O texto marco dessa vertente feminista foi lançado por Linda Nochlin em 1971, intitulado de *Why have there been no great women artist?*, que só foi traduzido aqui no Brasil em maio de 2016. A questão lançada pela autora abriu uma ampla possibilidade de estudos, diferente daqueles que tinham por intuito somente trabalhar artistas mulheres. Têm-se questionado frequentemente que essas colocações não servem para falar da arte brasileira, pois tivemos aqui grandes representações femininas no nosso modernismo, a exemplo de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. No entanto, cabe ainda nos perguntarmos se existe um desnível entre o número de artistas homens e artistas mulheres, e até que ponto a arte brasileira é igualitária. Antes de nos munir de nossas grandes heroínas, devemos nos perguntar quantas outras artistas não alavancaram na carreira por serem mulheres. De início já podemos dar de

exemplo a grande Anita Malfatti, que praticamente abandonou a sua carreira por um comentário demolidor feito por um crítico de arte “homem”, o Sr. Monteiro Lobato. Em seu artigo publicado pela O Estado de S. Paulo em razão da exposição da artista em dezembro de 1917, que denominou mais tarde de *Paranoia ou mistificação?*, Lobato desmonta a capacidade criativa de Malfatti, dizendo que em sua obra “se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia”<sup>2</sup>.

As alterações superestruturais que o mundo social reivindica, em meados dos anos 1960, galgam um deslocamento do polo contemplativo do fazer artístico, fagocitando para si poéticas do trauma, isto é, afastando-se de uma experiência centradamente plástica e realojando-se em temáticas bastante pertinentes: a política – e as micropolíticas do corpo – sendo uma delas. O trauma advém de uma alteração da percepção, em que o corpo contemplativo e canônico das vanguardas assume uma consciência de si e de seu fazer social como operações estéticas válidas; é o que Foster<sup>3</sup> identifica de modo bastante analítico como um retorno ao real. Os idílios fantasmáticos sendo lentamente sublimados por uma “náusea do real [...] definitivo na arte contemporânea, e tanto mais na teoria: a passagem da realidade como efeito da representação ao real como traumático”<sup>4</sup>. O reconhecimento de uma política como experiência estética<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Como não é a intenção desenvolvermos tais pesquisas, o leitor pode encontrar a indicação de livros nas referências bibliográficas deste ensaio.

<sup>2</sup> LOBATO, 1917.

<sup>3</sup> FOSTER, 2014.

<sup>4</sup> ZIZEK, 1991, p. 59.

<sup>5</sup> RANCIÈRE, 2005.



No mais, devido a inspiração em certas autoras indicadas ao longo do texto, intencionamos desenvolver aqui a identificação de uma política feminista em obras de videoarte feitas por artistas mulheres brasileiras no período da ditadura-militar. Independente umas das outras, várias artistas contemporâneas brasileiras usaram o corpo para compor obras de videoarte, em que procuraram denunciar as atrocidades cometidas pelo governo ditador vigente em seu país. Muitas das obras, que serão aqui elucidadas, além do tom denunciativo em relação a censura e a repressão, é acrescido o importante fator de serem produzidas por mulheres. Mesmo quando uma artista não se declara explicitamente feminista, ou mesmo quando se abstém dessa alcunha, as obras feitas por elas podem ser lidas dentro desse debate político. De acordo com Helena Reckitt em seu livro *Art and Feminism*<sup>6</sup>, ainda que uma artista não associe o seu nome ao feminismo ou é até mesmo relutante a ele, não significa que as políticas ou debates feministas estejam ausentes de influência em suas obras.

Intencionamos mostrar através das obras de videoarte dessas artistas, que suas denúncias vão muito além da luta comum contra os governos ditadores e transfiguram-se muitas vezes em uma denúncia à violência de gênero cometida contra as mulheres diariamente, em seus ambientes familiares ou públicos. Através da descrição e análise, veremos como as obras são carregadas de um passado traumático presente no imaginário e vivência

cotidiana femininos, que é intensificado pelo poder de um governo opressor e de cultura patriarcal. De acordo com um relatório da CNV (Comissão Nacional da Verdade)<sup>7</sup>, a violência sexual e de gênero foi prática disseminada e utilizada como forma de poder e dominação durante a ditadura, implantada aqui no Brasil por um golpe militar de governo em 1964. Em um dos trechos do décimo capítulo, dedicado a esse tema, é constatado o seguinte:

[...] a estruturação baseada na hierarquia de gênero e sexualidade transparece na violência estatal do período explicitando, por exemplo, o caráter tradicionalmente sexista e homofóbico da formação policial e militar, que constrói o feminino como algo inferior e associa violência à masculinidade viril.<sup>8</sup>

As obras criadas por essas artistas mulheres nesse período político, que utilizaram o corpo e o vídeo para passar mensagens de resistência, têm de ser tratadas com seu devido respeito, revelando todos os significados implícitos a elas. Procuraremos ampliar os sentidos dessas obras, seguindo o precioso argumento da pesquisadora e artista brasileira Roberta Barros<sup>9</sup>, que nos permite novas leituras informadas pelas questões de gênero, abrindo uma perspectiva feminista de interpretação das obras de artistas mulheres.

No mais, inicialmente, lançaremos um breve contexto dos primórdios da videoarte no Brasil, elucidando suas

<sup>6</sup> Cfr. RECKITT, 2012.

<sup>7</sup> Cfr. CNV, 2014.

<sup>8</sup> CNV, Op.Cit: pág. 404.

<sup>9</sup> Cfr. BARROS, 2016.

relações com o período político vigente, que teve seu declínio no ano de 1985.

### **VIDEOARTE BRASILEIRA NO CONTEXTO DA DITADURA: DISCURSOS DE MUDANÇAS EM VIDEOPERFORMANCES**

No contexto da videoarte no Brasil, iniciado de forma consequente em 1974, a maior parte das obras produzidas pelos pioneiros - a exemplo de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sônia Andrade, Ivens Machado, entre outros -, se constituíam de ações ou performances, como um registro documental-processual de suas situações de arte. Embora se trate de uma forma de registro, tais artistas não estavam preocupados em apenas documentar um aspecto da arte em via de desaparecimento, uma vez que a maior parte das ações se passavam em um espaço determinado, em ambientes internos, sem a presença do público. Tais trabalhos são criados especialmente para o meio videográfico e coadunam certas questões estéticas dele<sup>10</sup>. De acordo com Christine Mello:

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos 1970 no âmbito da arte conceitual, não podem ser consideradas meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a

interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance.<sup>11</sup>

Nessas videoperformances, que se enquadram na perspectiva da videoarte, “as ideias plásticas e os problemas conceituais e culturais elaborados se sobressaem justamente porque o contexto é implicado e o tempo, incorporado”, ou seja, “é o processo do pensamento artístico que se desdobra no tempo e não uma obra que se conforma a um meio físico”<sup>12</sup>. Em um único ato heterogêneo, tais trabalhos refletem os meios, os sujeitos e os contextos envolvidos, revelando a presença crítica do corpo, que está vigente na maior parte dos trabalhos dos artistas pioneiros da videoarte no Brasil<sup>13</sup>.

É esta presença de um corpo crítico em performance que pode ser vislumbrada como a tomada de consciência de si, do eu como sujeito-político<sup>14</sup>. Esse corpo que colide e se espasma em estranheza é um corpo em movimento simultâneo de negação-afirmação. Negação como recalque de uma partícula psicanalítica que não vê-se identificado no que é cabível, no que é esperado da mulher na sociedade. Negação que manifesta-se como um por-vir, um advir – no

<sup>10</sup> Cfr. COSTA, 2009.

<sup>11</sup> MELLO, 2008: pág. 144.

<sup>12</sup> COSTA, Op.Cit: pág. 28.

<sup>13</sup> Cfr. MELLO, Op.Cit.

<sup>14</sup> MELIM, 2008.

sentido derridiano do termo – que busca as fissuras do cotidiano: a mulher na sociedade brasileira ditatorial deve lavar, passar, cozinhar, criar a prole... a mulher que vê-se negada de sua pulsão de desejo, toldada, castrada por um imaginário cristão. Aqui reside a crítica, e é esta crítica que modula a afirmação. Ao reconhecer-se neste estado de letargia, estes corpos femininos buscam reposicionar-se dentro de sua própria existência, recuperando a medida de sua pulsão primal, angariando seu retorno ao desejo, à mulher que quer, que é livre para fazer(-se).

Muitas obras pioneiras de videoarte, além da reflexão acerca da própria arte e do suporte eleito, tinham como conteúdo em sua maior parte, um teor político, em que os artistas utilizavam de metáforas para compor uma crítica ao conturbado período pelo qual o Brasil passava. Em muitas das obras, os artistas encenavam performances, que tinham como intenção denunciar as atrocidades sofridas pelas mãos do governo ditador, que exercia enorme poder e controle dos grandes meios de comunicação e da sociedade em geral. Aqui o vídeo e o corpo do artista, incorporado pelas artes, serviu de escudo e arma para denunciar muitas dessas censuras e formas de opressão sofridas. Ao eleger o vídeo, os artistas utilizam um meio considerado tipicamente controlador, mas de forma a subverter suas funções. Uma crítica à própria máquina política, esta que deveria – desde Hobbes<sup>15</sup> – atender aos seus filhos (o cidadão que constitui o estado), inverte-se, escravizando-o em suas teias

antidemocráticas; e salientando neste processo o estigma cristão de supressão do feminino, inferiorizado ante aos seus congêneres masculinos. A grosso modo, seguindo as definições de Umberto Eco de “apocalípticos” e “integrados”<sup>16</sup>, os artistas fariam o papel dos “integrados”, aqueles que absolvem um meio de comunicação de massa de forma a apresentar ao público outra visão que não aquela padronizada e criada de forma a manipular a população. A videoarte abraça meios semelhantes aos da manipulação social empregados pelo regime ditatorial, e o esteriliza, torna-o novamente virginal e simultaneamente ferramenta de luta.

A respeito da censura, Paulo Herkenhoff criou *Estômago embrulhado* em 1975, em que o artista denuncia as alterações que eram feitas nas notícias de jornais a mando do governo. Dividido em três partes, *Fartura*, *Jejum* e *Sobremesa*, Herkenhoff, respectivamente, recorta e engole notícias de jornais que foram manipuladas e a retransmite ao público; a seguir entala-se com a censura; e por último come um trabalho artístico feito de jornal. O trabalho artístico que Herkenhoff “deglutiu” na terceira parte do vídeo era do artista Antonio Manuel, que já em 1968 havia criado a destacada obra *Repressão outra vez – Eis o saldo*, em que se constituía de painéis que remetiam a páginas de jornais com imagens de protestos alternadas a palavras, chamando a atenção para a violência acarretada pelo período político do país. De acordo com o site da Fundação Bial<sup>17</sup>, em 1973,

<sup>15</sup> HOBBS, 2008.

<sup>16</sup> Cfr. ECO, 1976.

<sup>17</sup> Link de acesso para a informação: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=267>

Antonio Manuel alterou uma série de jornais da cidade do Rio de Janeiro e os recolocou para circulação, podendo ter sido essa série utilizada por Paulo Herkenhoff em sua videoperformance.

Em *Marca Registrada* (1975) (FIG.1), de Letícia Parente, a artista borda com agulha e linha na planta dos pés as palavras "*Made in Brasil*", com a câmera fixada em um *big close up*. Obra marco da história da videoarte brasileira, aponta muitos fatores ligados ao contexto cultural e político da época. A ação da artista, de sentido simbólico, pode estar intrínseca a uma experiência traumática, aprofundada pelo governo repressor, e pelas mortes promovidas por ele. Parente, em seu vídeo, trata de algumas contradições presentes no período: a tristeza e a esperança, a nacionalidade e o estrangeiro, a mulher e o patriarcalismo, a obra de arte e a mercadoria. A ironia na videoperformance *Marca Registrada* é manifesta, atacando várias noções, conceitos e valores dos anos 1970, lançando mão de objetos (agulha e linha) e práticas (costurar) consideradas tipicamente femininas. Ao se munir dessa prática e desses objetos, a artista enriquece o discurso político feminista presente na obra. No entanto, podemos entrever, nesse ataque da artista se posicionando a respeito da vergonha de ser brasileira, outras questões ligadas a respeito da sua condição de gênero. A costura, principalmente naquela época, era uma prática típica que era passada pela família de mulher para mulher, que em boa parte viviam reclusas em seus ambientes familiares, sendo muitas vezes impedidas de trabalharem. Era usual, ao exercer essa atividade, brincar

com as agulhas costurando a pele das palmas das mãos. Ao eleger a sola dos pés como local para bordar as palavras, o enunciado se torna simbólico e o desprezo evidente, uma vez que o principal discurso presente na obra é a identidade cultural. Somando-se ao ato de cozinhar, lavar roupa, cuidar do lar e das crianças, a atividade de costurar ou remendar roupas fazia parte da vida da maioria das mulheres daquela época. A artista, para compor a obra, não abandona os materiais por serem considerados "femininos" e "inferiores", segundo as questões de gêneros impostas pela sociedade machista e patriarcal; ao contrário, ela os utiliza em todo o seu potencial de significados para fazer a sua crítica e se posicionar politicamente como mulher e artista.



**FIG. 01 – *Marca Registrada*, Letícia Parente, 1975.**

Fonte: Print do vídeo

<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>



Não é por acaso, que esse vídeo se tornou uma das obras marco da historiografia da arte brasileira, por toda sua capacidade de criticar e denunciar valores vigentes, considerados ultrapassados para o período. Nesse momento, muitas mulheres já haviam ganhado espaço no mercado de trabalho, saindo de seus respectivos ambientes domésticos, se posicionando de diferentes formas na sociedade, tomando espaço, inclusive na esfera política. Mesmo que em menor número que os homens, as mulheres participaram ativamente da militância em resistência à ditadura<sup>18</sup>.

Percebe-se um eixo comum a estes trabalhos, uma pretensa carnalidade. Não havia em sua concepção poética algo de transcendente, uma autonomia do próprio suporte em que as narrativas imagéticas fossem suficientes na deglutição das problemáticas impostas no alcance do público. Ao contrário, fazia-se necessário inculcar uma poética do corpo dominado, ditado, que sofredamente padecia em suas metáforas visuais nas operações do regime. Aqui, este tema torna-se central, uma vez que, a elaboração de um roteiro imagético puro, sem corporalidades presentes, parecia ingênua. A compilação do corpo filmado assume assim um duplo posicionamento: fere o corpo do artista numa espécie de expurgo da dor do regime, ao mesmo tempo que passa a ser replicado – através do vídeo – para um público massivo. É o que Ginzburg<sup>19</sup> salienta, num outro contexto, mas aqui amplamente cabível à videoarte,

ao analisar um dos escritos de Raphael Samuel: há nessa produção a construção visual de uma historiografia atenta às sombras da memória, que encontra na operação do “ver”, algo de auto identificação. Recupera-se assim no que é visto nossas imagens armazenadas, os pontos subliminares de referência, “nosso inaudito ponto de contato”<sup>20</sup>. Logo, a carne ferida do artista, é nossa carne; o gesto ali ensaiado, é nosso gesto; a luta representada, é nossa luta.

Anterior a essa obra, Letícia Parente havia criado, em 1974, a videoperformance *Preparação I* (FIG. 2), em que traduz habilmente a questão do que significava ser mulher naquele período. A performance se inicia com a artista se arrumando frente ao espelho do banheiro. Ao terminar de arrumar os cabelos, ela recorta um pedaço de esparadrapo e tapa a própria boca, e desenha outra por cima com batom, repete o mesmo gesto com os olhos, primeiro um, depois o outro. Acabando de se “preparar”, arruma os cabelos, dá uma última encarada no espelho e sai do banheiro. O vídeo diz muito de como as mulheres, ou devido ao momento político, de como os cidadãos deveriam se portar no geral, com olhos e bocas fechadas. Naquela época, se dispensava os comentários de tudo que era contraditório às ideologias ditadas, podendo em muitos casos causar problemas a quem ousasse entrar em um embate político contrário. Era o momento da repressão, censura e violência. Muitas mulheres sofriam e ainda sofrem violência cotidianamente, em seus ambientes domésticos ou públicos, o que evidencia

<sup>18</sup> Cfr. CNV, 2014.

<sup>19</sup> GINZBURG, 2008.

<sup>20</sup> SAMUEL *apud* GINZBURG, 2008.

a atualidade do vídeo de Letícia Parente, a respeito do silenciamento das mulheres em nossa sociedade, forçando-as a se portarem de maneiras ditadas, sem muita liberdade de expressão. O ato político dessas artistas mulheres, vão muito além do enfrentamento a um governo ditador vigente, elas se posicionam em relação a suas causas pessoais, feministas, que tem por intuito denunciar a dura realidade e a violência de gênero sofridas por uma sociedade patriarcal e machista.



**FIG. 02 – *Preparação I*, Letícia Parente, 1974.**

Fonte: Print do vídeo <https://vimeo.com/119148500>

Outra artista que também produziu obras de videoarte denunciando as duras realidades impostas as mulheres, foi a artista Sônia Andrade. Em uma obra *Sem título* de 1977, a artista utiliza fios de nylon e confrontando

a câmera começa a perpassa-lo por seu rosto até sua total deformação. Com isso, a artista ataca claramente valores de beleza impostos pela sociedade às mulheres. O simples gesto, que metamorfoseia uma mulher em monstro, desfigurando todo o formato do rosto, é uma oposição às regras ditadas, de como as mulheres devem se portar, vestir, e procurarem serem sempre belas como as estrelas das capas de revistas, televisão ou cinema. Aqui ela rompe com essa imposição inculcada no imaginário feminino, de padrões impostos, que dificilmente serão alcançados, o que ocasiona frustrações e severos problemas psicológicos.

Em outro vídeo do mesmo ano e também não titulado, Sônia Andrade manifesta a ação de cortar os pelos do corpo de forma rápida, rente a pele. A ação frenética da artista causa repulsa e aflição em um primeiro momento, mas nos faz refletir sobre os diferentes atos de higiene e beleza impostos para homens e mulheres. Homens não são hostilizados por manterem os pelos do corpo. As mulheres são ensinadas a mantê-los sempre aparados, e quando não o fazem, são discriminadas. A artista aqui denuncia a dura realidade de regras impostas a só um gênero, o feminino, e a sua falta de liberdade de agir como bem quiser com o próprio corpo. Abre o discurso acerca da libertação dos padrões sobre ser mulher, muito caro às causas feministas.

Valendo-nos mais uma vez de Rancière em sua apreensão do fazer - política como ato estético, as fragmentações do corpo - mulher na videoarte brasileira elucidam um certo gesto, que manifesta-se na desconstrução de uma prática política que atua

inquisitorialmente sobre os corpos que lhe são contrários. Assim como o quixotesco Orlando de Virginia Woolf, os traços de gênero são aqui operados no liame que incide entre realce e apagamento, num movimento contínuo e nada prosaico de gerar uma equidade entre o ser-homem/ser-mulher. O teor igualitário como manifestação de revisão necessária, uma atualização da própria cultura como prática social.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a política feminista não seja a temática predominante nas obras de videoarte do período - que em muitos casos são reflexões a respeito da própria arte (a exemplo das obras de Anna Bella Geiger e Regina Silveira) ou tecem uma crítica a indústria televisiva (a exemplo da maior parte das obras de Sônia Andrade) -, em algumas delas pudemos apontar claramente as suas críticas em relação ao ser mulher. O enclausuramento, a objetificação, o silenciamento, o descontentamento e outras questões que restringem a natureza feminina, transparecem nas obras citadas (e em outras que não puderam ser analisadas), que tinham na época um forte embate político com o contexto.

Ponderamos que a análise de obras por esse viés, quando se trata de uma artista mulher, se torna valiosa e tende a desvendar diferentes significados, que não os usuais. No momento em que uma artista se impõe politicamente frente a algo, ela possivelmente deixará transparecer questões de sua natureza de gênero, e é muito

importante que estejamos atentos aos detalhes, de forma a não reduzir os significados intrínsecos às obras.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, R.: *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista a brasileira*. Martins Fontes Paulista, São Paulo. 2016.
- CNV: *Relatório da Comissão Nacional da Verdade: Volume I*. CNV, Brasília. 2014.
- COSTA, L.C.: Uma questão de registro. In: COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Contra Capa Livraria / FAPERJ, Rio de Janeiro. 2009.
- ECO, U.: *Apocalípticos e Integrados*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo. 1976.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. Cosac Naify, São Paulo. 2014
- GINZBURG, C.: *Medo, reverência, terror*. Companhia das Letras, São Paulo. 2008.
- HOBBS, T.: *Leviatã*. Ed. Martin Claret, São Paulo. 2008.
- LIPPARD, L.: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. The New Press, New York. 1995.
- LOBATO, M.: *A propósito da exposição Malfatti*. O Estado de S. Paulo, São Paulo. 1917.
- MELIM, R.: *Performance nas artes visuais*. Zahar, São Paulo. 2008.
- MELLO, C.: *Extremidades do Vídeo*. Editora Senac, São Paulo. 2008.
- NOCHLIN, L.: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Linus Libertine, São Paulo. 2016.

POLLOCK, G.: *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo, Buenos Aires. 2013.

RANCIÈRE, J.: *A partilha do sensível*. Editora 34, São Paulo. 2005.

RECKITT, H.: *Art and Feminism*. Phaidon Press, Londres. 2012.

WOOLF, V.: *Orlando*. Companhia das letras, São Paulo. 2014.

ZIZEK, S.: *Grimaces of the real*. October nº 58, Cambridge. 1991.





## Trânsitos estéticos e políticos: figurações e feminismos em Regina Vater e Wand Pimentel

**Talita Trizoli**

Doutoranda FE-USP/Bolsista FAPESP

### RESUMO

Nesse artigo, discorre-se sobre o contexto artístico da década de 60 no Brasil, a fim de verificar a convergência de influências no trabalho de duas artistas mulheres da época: Regina Vater e Wanda Pimentel, e suas respectivas conexões com as problemáticas feministas que aqui aportavam, concomitantemente às lutas democráticas. No âmbito artístico, sucede a retomada de práticas figurativas formais e sociais, ora como sinal de esgotamento das abstrações geométricas modernas da década anterior, ora como uma necessidade de aproximação com a realidade cotidiana – e com a qual vincularam-se as artistas aqui em questão, como metodologia visual de crítica a reificação dos corpos femininos.

### ABSTRACT

*In this article, we discuss the artistic context of the 1960s in Brazil, in order to verify the convergence of influences in the work of two women artists of the time: Regina Vater and Wanda Pimentel, and their respective connections with the feminist problematic at the time - simultaneously to democratic struggles. In the artistic sphere, there is a resumption of formal and social figurative practices, sometimes as a sign of exhaustion of the modern geometric abstractions of the previous decade, or as a need to approximate everyday reality - and with which the artists in question, make use as visual methodology of criticism to the reification of female bodies.*

## FIGURAÇÕES E RECEPÇÃO DO POP

**N**ova Figuração, Nova Objetividade, Opinião 65 e Opinião 66, Otra Figuración, Nouvelle Figuration, Pop Art, Tropicália e Proposta 65. Esses são apenas alguns nomes de exposições, preceitos estéticos e grupos artísticos presentes na década de 60, que indicam um mesmo ímpeto visual em voga: a retomada da figuração na prática artística. Compreendida muitas vezes como certo esgotamento das vertentes abstratas da década anterior, aliada a uma referencialidade à sociedade de massa que avassalava o cotidiano simbólico da época, há, no entanto, outra característica que permeia essas ações, mas que na leitura hegemônica (eurocêntrica), é deixada em segundo plano: sua conexão política de captura e crítica de seu tempo – sendo que nesse ensaio, interessa-nos a vertente de ênfase feminista e suas desenvolvimentos com as políticas da subjetividade e crítica da cultura.

É justamente a partir dessa intrincada relação entre atos de resistência simbólica do feminino, e o vanguardismo figurativo brasileiro, contemporâneo à ditadura militar instalada em 1964, que se propõe aqui discorrer, considerando como referência dessa problemática o trabalho de duas artistas brasileiras na época: Regina Vater com a série *Tropicália* e Wanda Pimentel com a série *Envolvimento*, as quais evidenciam em território nacional um movimento amplo de observação e crítica da sociedade de consumo para com os corpos femininos e sua subjetividade.

Na década de 1960, diversas modificações políticas da estrutura social, como as ações de Maio de 68 na França, o *Civil Rights Movements* nos EUA, e os inúmeros golpes militares na América Latina, permitem uma síntese do período como um ponto de torção na produção artística (com as devidas peculiaridades de contingência), e onde a questão política surge como paradigma poético de enfrentamento, em relação às temáticas modernistas em voga no campo das artes.

Não que fora inexistente a consciência de uma vinculação crítico-política em certos trabalhos por parte dos artistas e teóricos em períodos anteriores, ou mesmo ao longo da história da arte, mas as mitologias de autonomia e genialidade que ainda permeiam o circuito, dificultam uma assimilação mais clara e intensa do papel discursivo e crítico da prática artística como práxis política, já que ainda se crê em um reducionismo da potência criativa do artista, caso o mesmo se vincule a uma intencionalidade dita ordinária, como o campo da política e da crítica social.

Se a década de 1950 do contexto brasileiro, *grosso modo*, é conhecida pelas pesquisas formais, e conflitantes, em direção a uma abstração lírica ou geométrica, a década de 1960 pode ser resumida, também, pelo anseio de aproximar o campo artístico da vida mundana, do mundo real – daí sua

potencialidade de aglutinação da prática artística com os anseios de revolução/modificação do cotidiano.<sup>1</sup>

Não entraremos aqui em considerações metafísicas sobre a natureza do real, mas aponta-se que, para a geração em atividade na época, a concepção de real é, em resumo, o cotidiano e suas contingências, a rua, a cultura de massa, e suas respectivas problemáticas sociais desencadeadas pelas mudanças culturais<sup>2</sup>. Uma das grandes questões enfrentadas para essa geração era justamente a necessidade de aproximar o universo artístico do público comum – dito regular e leigo, indicando assim um desejo de emancipação pela experiência artística. Para tanto, fez-se uso dessas imagéticas populares já disseminadas pelos meios propagandísticos, como bem aponta Peccinini:

Um fenômeno importante no processo da arte dos anos 60, em nosso meio, foi a acolhida que as tendências neofigurativas e neo-realistas internacionais encontraram em elementos ligados aos movimentos concreto e neoconcreto, tanto no Rio como em São Paulo. Entretanto, esses artistas não se despojaram das experiências concretas em suas novas práticas artísticas, tendentes a uma arte relacionada diretamente com as contingências da vida.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vide: REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil. Anos 60*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006 e CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

<sup>2</sup> Realismo de fato significativo (Gerchamn, Szpiegel), um realismo psicológico (Ubirajara e Campadello), um realismo do absurdo (Antonio Dias e Tomoshige), um realismo técnico (Cordeiro e Efísio), um realismo estrutural (Wesley), etc

Mas é agora a cultura de massa e seus rótulos com cores saturadas, as propagandas que saltam aos olhos das revistas com corpos e objetos de consumo sedutores, a televisão e o cinema com seu movimento agitado e sons chamativos que atraem a atenção dos artistas dessa geração – como potência crítica, e não mera reificação do discurso hegemônico. Novamente com Peccinini:

As correntes internacionais – *pop art*, *Mythologies Quotidiennes*, *nouveau réalisme* – e a própria condição social do artista da pequena burguesia urbana incitaram às temáticas urbanas, mais universais; às mitologias da classe média: ídolos do cinema, TV, futebol, cartazes publicitários, violência; ou a temas de contestação da juventude europeia e ianque – a bomba, o militarismo.<sup>4</sup>

Para se compreender essa inserção “popular”, “massificada”, no repertório visual artístico tupiniquim, que despertara tanto o asco da crítica paulista quanto a empolgação da crítica carioca<sup>5</sup>, é preciso retomar alguns eventos históricos em específico, mas não apenas em território nacional.

Cronologicamente, são os trabalhos da *Pop* arte britânica e americana, com o *Independent Group* de 1952, e

FERRO, Sergio. *Vale Tudo*. Arte em Revista, n.2, maio/agosto 1979, p. 26.

<sup>3</sup> PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itáu Cultural, EDUSP, 1999, p. 45.

<sup>4</sup> Idem, p.16.

<sup>5</sup> Idem, pp. 54 e 55

suas influências dadaístas,<sup>6</sup> que viabilizaram a revitalização da noção baudelariana de “artista da vida moderna”<sup>7</sup>, com suas preocupações e investigações sobre uma imagética correspondente à mentalidade de sua época: o capitalismo (mas não em um sentido de mera representação ou de reificação desse modo de vida, mas sim de crítica à superficialidade visual e a avalanche de informações iniciada nessa década, principalmente pela disseminação do *american way of life*.)

O tom crítico de Paolozzi, Blake e Hamilton, e seu vocabulário visual integrado a cultura americana dissipada no ocidente, reverberaram em Paris durante o final da década de 50, influenciando o grupo *Nouveau Réalisme* em 1960 com Klein, Tinguely, Arman, Niki de Saint-Phalle e o crítico Restany e a exposição *Mythologies Quotidiennes* em 1964, articulada e divulgada pelo crítico Gassiot-Talabot.

A correlação dessas preocupações estéticas com o meio latino-americano ocorrerá principalmente pela visita de quatro jovens artistas argentinos a Paris em 1962: o grupo

*Nueva Figuración*, que viera a se renomear posteriormente *Otra Figuración*. Macció, Noé, Deira e La Vega possuíam como mote um sentimento de esgotamento das ações abstratas no meio artístico portenho<sup>8</sup>, (ou etapa cosmopolita como aponta Glusberg<sup>9</sup>), em uma clara correspondência com o sentimento corrente no Brasil.

No ano de 1963, a Galeria Bonino no Rio de Janeiro recebe os trabalhos dos artistas argentinos, iniciando assim os primeiros pontos de contato entre as propostas portenhas e as problemáticas estéticas brasileiras, e despertando o interesse de jovens como Gerchman, Maiolino, Dias e Vergara<sup>10</sup> para a intensidade expressiva das composições e o uso das figuras como dispositivo crítico.<sup>11</sup>

Em agosto de 1964 ocorre a exposição *Nova Figuração da Escola de Paris* na galeria Relevô no Rio de Janeiro, organizada pela marchand Ceres Franco<sup>12</sup> e pelo galerista e colecionador (na época, seu parceiro amoroso) Jean Boghici<sup>13</sup>, ambos proprietários – e a qual é considerada marco na retomada figurativa no Brasil.

<sup>6</sup> Vide ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 2002

<sup>7</sup> Vide BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor Da Vida Moderna*. São Paulo : L&PM, 1999.

<sup>8</sup> Vide: GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sessenta*. Buenos Aires Siglo Veintiuno Editores 2008 e Ramírez, Mari Carmen. *Inverted utopiasavant-garde art in Latin America*. New Haven; London Yale University Press 2004.

<sup>9</sup> *Sus connotaciones sociales, una unión positiva entre arte y política, sirvieron de base a la rebelión final del período que nosotros clasificamos en nuestra historia del arte argentino, como etapa cosmopolita. Aunque este Nuevo Realismo lleva el mismo nombre de la corriente que lideró Pierre Restany en Europa, Berni le dio una connotación distinta, más cercana a lo social, y que se caracterizó por obras como Juanito Laguna y Ramona Montiel.*

GLUSBERG, Jorge. *Conversaciones sobre las artes visuales. Respuestas a Horacio de Dios*. Buenos Aires: EMECÁ, 1992, p. 10.

<sup>10</sup> “Alguns dos artistas aqui, iniciaram sua formação em Brasília e formam como que um grupo dentro dessa geração. Outros estudaram com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou frequentaram sua casa, no Méier. Mas todos frequentaram o bar do MAM, onde se encontravam diariamente a partir das 15 horas – possivelmente a última geração ali formada.”

MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração. 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, julho de 1986, p. s/paginação.

<sup>11</sup> PECCININI, Op Cit, p. 100.

<sup>12</sup> Curadora, marchand e jornalista que efetuara pontes entre a produção francesa e latino-americana durante aos anos 60 e 70.

<sup>13</sup> Marchand e curador de origem romena. Fora um dos primeiros donos de galeria no Rio de Janeiro, e figura importante no alavancar as figurações no cenário carioca.

Vide livro: AGUILAR, José Roberto. FIORAVANTE, Celso. *O Marchand como Curador*. São Paulo: Casa das Rosas/Imprensa Oficial, 2001, p. 20



O nome da exposição surge por influência da força midiática da música popular brasileira, com o show *Opinião* em dezembro de 1964, resultado de resistências musicais/teatrais ao fechamento dos Centros Populares de Cultura da UNE após o golpe em abril e seu respectivo incêndio criminoso, e reverbera posicionamentos da crítica carioca, como Mario Pedrosa<sup>14</sup> e Mário Barata<sup>15</sup>, que escrevem animados sobre os novos desdobramentos artísticos, simultâneos a resistências consideráveis na crítica paulistana, com Geraldo Ferraz<sup>16</sup> e Aracy Amaral, posteriormente<sup>17</sup>.

### QUESTÕES DE GÊNERO

Mas apesar de todo caráter libertário, contestador e dionisíaco que permeava as mentalidades desses jovens artistas, permanecia certo conservadorismo velado no que tange não apenas os conflitos de engajamento dos artistas com a política, mas principalmente às questões de gênero.

Vejam alguns dados. A exposição *Opinião 65*, pilar afirmativo da voga figurativa, teve a participação de apenas UMA mulher no grupo: Vilma Pasqualini. Já “Opinião 66”, obteve certo aumento no número, tanto de participantes, quanto de artistas mulheres: de uma única participação, pulou-se para SETE: Délia Cancela, Lygia Clark, Léa Lublin,

Anna Maria Maiolino, Vilma Pasqualini, Maria do Carmo Secco e Thereza Simões. Já na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, outro importante evento para a época, dos cerca de 50 artistas, DOZE eram mulheres: Vera Ilce, Mona Gorovitz, Maria Helena Chartuni, Lygia Clark, Ligia Pape, Maria do Carmo Secco, Anna Maria Maiolino, Solange Escoteguy, Cybéle Varela, Regina Vater, Wanda Pimentel e Thereza Simões.

Os números tímidos que essas mostras icônicas apresentam no que tange a presença feminina, não devem ser encarados como um mero exercício quantitativo, ou mesmo serem justificados por uma suposta “baixa qualidade” dos trabalhos – argumento esse ainda largamente utilizado para justificar a exclusão feminina na história da arte e o mercado de arte<sup>18</sup>. É preciso fazer as perguntas corretas: porque tão poucas mulheres participantes em momentos tão emblemáticos da arte de vanguarda no Brasil, sendo que há um volume considerável de mulheres artistas atuantes no momento, e porque muitas delas hoje já não pertencem ao circuito artístico brasileiro contemporâneo?

As respostas para essas indagações percorrem duas vias: em primeiro lugar, é preciso considerar uma evidente restrição dessas artistas em grandes eventos, apesar de seu pertencimento aos círculos de relações afetivas e familiares do meio das artes. O chamado “Clube do Bolinha” nas

<sup>14</sup> PEDROSA, Mario. Opinião... opinião... opinião. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 11 de setembro 1966.

<sup>15</sup> BARATA, Mario. Sem título. *Jornal do comércio*, 10 de março de 1968.

<sup>16</sup> FERRAZ, Mauro. Entre ‘Baboeil’ e a ‘arte de arte’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1964.

<sup>17</sup> AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário, 27 de abril de 1968.

<sup>18</sup> Vide: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. EUA: Westview Press, 1988.

imediações carioca era um fato presente, como já afirmara Vater<sup>19</sup>. As “vedetes”<sup>20</sup> da figuração: Dias, Gerchman, Vergara, Escotesguy e Magalhães relacionavam-se afetivamente com mulheres artistas<sup>21</sup>, mas a inserção de suas companheiras no circuito percorria outros critérios que o estético e a “qualidade” de sua produção, ou seja, os mesmos critérios utilizados para a validação dos trabalhos de artistas homens, não eram “aceitáveis” para a produção das artistas mulheres.

Essa exclusão do feminino do campo laboral não era uma exclusividade do meio artístico. A década de 1960 é caracterizada por uma série de enfrentamentos políticos, não apenas no aspecto macro e público, como no caso das lutas pela democracia e justiça social, mas também no âmbito das micropolíticas, do espaço do privado, com a chegada das primeiras publicações de caráter feminista no meio acadêmico, a constituição de grupos de apoio e estudo no seio da classe média e trabalhadora, nos aparelhos de resistência contra a ditadura, e certa disseminação nos meios de comunicação, como revistas femininas.

<sup>19</sup> O termo é primeiramente utilizado por Vater para caracterizar o campo de trabalho das artes gráficas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas depois é estendido para o campo artístico:

“Eu não podia reagir, nem sabia como. Sabe, então era assim. Eu acho que, realmente, existia esse clube, e lá nos Estados Unidos existe. Mas eu acho que aqui também. Mas as mulheres ganharam terreno, existem mulheres fortíssimas na arte do Brasil. Acho que até mais aqui do que nos Estados Unidos.”

Entrevista concedida a autora em março de 2009, na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> “Realmente, esses jovens conheceram um certo sucesso popular com a cobertura da imprensa, que noticiava qualquer acontecimento ligado a eles e chegava mesmo a atrair uma multidão por vezes histericamente entusiasta. Como a dos aficionados aos cantores e músicos do iê-iê-iê.”

Em segundo lugar, é preciso considerar, no entanto, a forte resistência das mulheres da época em nomear seus conflitos íntimos, sexuais e laborais como temas do feminismo, justamente pela imagem pejorativa que A FEMINISTA possuía na época. Sarti comenta novamente:

Ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sobre fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina. A imagem feminismo versus feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes.<sup>22</sup>

A relação entre a prática artística e o feminismo é então altamente complexa não apenas pela dificuldade em se delimitar a estrutura das exclusões, mas justamente na resistência tanto das artistas em vincularem-se publicamente com essa vertente política, quanto pelo do cânone artístico

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>21</sup> Antônio Dias era casado na época com Iole de Freitas, Rubens Gerchman com Anna Maria Maiolino, Carlos Vergara com a atriz Marieta Severo, apenas para citar alguns.

<sup>22</sup> SARTI, Cynthia. *O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido*. Apresentação no XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, 24-26 de setembro de 1998.

Disponível em: [lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf) Acessado em 19 de dezembro de 2013.

que enfaticamente recusa sua expansão/revisão e o inerente de questionamento de categorias topológicas<sup>23</sup>, como já apontaram Griselda Pollock, Linda Nochlin e Lucy Lippard<sup>24</sup>, que contra-atacaram os cânones e valores do sistema de arte, a fim de trazer à tona a multiplicidade de produções relacionadas ao feminismo/feminino – e é dentro dessa prerrogativa revisionista que abordaremos a seguir Regina Vater e Wanda Pimentel.

### REGINA VATER E WANDA PIMENTEL: MULHERES, CORPOS E PROPAGANDA

Tomaremos como referência para identificar as questões apontadas, na produção de Vater e Pimentel, as séries *Tropicália* e *Envolvimento*, respectivamente.

Regina Vater e Wanda Pimentel são duas artistas mulheres, cariocas, nascidas ambas em 1943. Ambas possuem a presença do corpo feminino como problemática de seus trabalhos durante certo período, e a influência indireta das estruturas compositivas do Pop de Wesselman – no entanto, suas convergências se encerram por aí.

Vater é de origem basca-judia. É filha de médico-militar em uma família de classe média do bairro de Ipanema no Rio de Janeiro, e iniciou seus estudos artísticos na

adolescência com Frank Schaffer. Frequentou o ateliê de Iberê Camargo por certo período, onde passara a ter contato com as temáticas sociais/expressionistas que tanto influenciavam Iberê. Desenvolveu inclusive a auto-intitulada “fase feminista” na época, com trabalhos de pintura aguada e corpos femininos viscerais que se abrem e expandem para as multidões, e que exibiam sua natureza grotesca e afetiva, como exercícios de auto-análise-anatômicos.

No entanto, é com a série *Tropicália* que a artista avança a problemática do uso do corpo feminino como receptáculo do desejo masculino<sup>25</sup>, a partir das imagens de propaganda e do imaginário popular tropical. O nome dessa série é influência direta do já citado movimento tropicalista de Caetano e Gilberto Gil, o qual é oriundo da instalação de Oiticica, e os quais fascinava a jovem artista pela irreverência, afrontamento à patrulha ideológica e aproximação com a cultura popular.

É preciso considerar também a influência do trabalho de Antônio Dias nesse período, por seu uso indiscriminado do formato narrativo das estórias em quadrinhos, aliado à crítica social e violência política. Vater afirma:

modo que possam ser ditas conotativamente à-ser-necessariamente-olhadas (to-be-looked-at-ness). A mulher exibida como o objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico.”

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Editora Macmillan UK, 1989, p. 04

<sup>23</sup> POLLOCK, Griselda. *Diferencing the canon*. Nova York: Routledge, 2006 e BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

<sup>24</sup> LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A. WW Norton, 1995.

<sup>25</sup> “Em seu tradicional papel exibicionista as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com sua aparência codificada por um forte impacto visual e erótico, de

A fase Tropicália certamente tem influência da obra do Dias (cuja a obra que ele fazia naquele momento eu admirava muito). E sei bem que a produção desta série aconteceu depois da minha fase da Nova Figuração...

Eu só fui para São Paulo em 1970... Isto não quer dizer que não visitei a Bienal de São Paulo em 1968 cuja apresentação da POP ART americana ressoou muito em mim. Mas como eu não queria fazer cópia deles e “micar” num caráter americano (como a obra do Wesley, por exemplo) fiquei determinada a aproveitar a lição recebida para antropofagizá-la numa coisa bem brasileira. Aliás, acho que as minhas mulheres receberam (na forma) muita influência do Tom Wesselmann.<sup>26</sup>

Para Vater, não lhe interessava retratar *pin-ups*, *american sweethearts* e outros estereótipos femininos de desejo da cultura americana, mas sim o arquétipo da Garota de Ipanema, criado pelos músicos da MPB Tom Jobim e Vinicius de Moraes, com um vocabulário visual ligado às propagandas de revistas e televisão da época.

A série *Tropicália* possui a presença de corpos femininos truncados e acéfalos, como cariátides latinas que tem como referência a estrutura óssea da artista, e as quais se mostram ora como paisagens oníricas de desejo por um *paradiso perdido*, ora como janelas de sonhos com areias quentes e maresia, uma mistura de idílio e lascividade. O importante nessas imagens é a construção desses corpos

pelo desejo de outrem, e não sua subjetividade nesse contexto.

Já Wanda Pimentel segue por outros afluentes formais. Aos vinte anos de idade, em 1964, a jovem secretária de banco, noiva de um médico de família tradicional, se inscreve no curso de pintura de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Seu contato com o meio artístico era rarefeito, e só tomara consistência após o incentivo do noivo, o qual era frequentador de ambientes culturais, e acreditava que a noiva possuía uma “sensibilidade artística” – ao contrário de Vater, que era afoita ao meio, ansiava pelos contatos, e possuía vida amorosa agitada.

Em entrevista a Frederico Moraes, Pimentel comenta sobre a dureza crítica de Serpa e suas análises ao modelo platônico de academia. Havia um profundo respeito do grupo em relação ao professor e uma ansiedade em relação aos momentos de exibição e discussão. Sobre o cotidiano do meio, a artista afirma:

Eu varava a noite realizando meus trabalhos. Só ia dormir de madrugada, acordando ao meio-dia. Almoçava, cumpria algumas tarefas e, religiosamente, por volta das quatro da tarde ia para o Museu de Arte Moderna. No final dos 60, início da década de 1970, o MAM fervilhava, todo mundo ia lá para estudar, ver exposições, trocar idéias sobre arte e também discutir a situação política brasileira. Com Serpa, em suas aulas,

<sup>26</sup> Entrevista concedida a autora em 21 de novembro de 2009, por email.



era apenas uma vez por semana. Nos outros dias, eu me encontrava na cantina do MAM, com alguns dos meus colegas de curso – entre outros, Raymundo Colares, Odila Ferraz, Manuel Messias, Miriam Monteiro – e também Antônio Manuel, Cildo Meireles, Barrio, Cláudio Paiva. Às vezes, apareciam por lá Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, que também era professor do MAM, Antônio Dias e Rubens Gerchman.<sup>27</sup>

A série *Envolvimento* possui mais de 20 anos de continuidade, com interrupções e mudanças de direcionamento – mas mantêm certa linha lógica, que muito se deve ao contato com Serpa. Pimentel trabalha basicamente com uma racionalização geométrica da vida, a partir de uma perspectiva subjetiva. Nas telas em acrílica, encontramos uma evidente presença da tradição concretista brasileira por conta da geometrização dos objetos e ambientes, além de uma preferência por cantos, quinas e ângulos claustrofóbicos.

*In resumen*, a artista efetua uma infiltração dos valores tradicionais do feminino e seu vocabulário visual contemporâneo da cultura de massa, no espaço modernista idealizado, geometrizado e racionalizado. Suas telas angulosas, que retratam cantos entulhados de objetos domésticos, e onde o feminino se materializa ora nos objetos de cozinha ou de caráter cosméticos, ora nas pernas femininas e dedos dos pés, inspirados na própria anatomia da

artista, que ali surgem perdidas, embaralhadas, envolvidas pelo meio doméstico, possuem uma correlação com as problemáticas trabalhadas tanto pelo artista surrealista alemão Hans Bellmer (o que também ocorre com Vater, se considerarmos a articulação das *Dolls*), quanto com o vídeo da americana e feminista Martha Rosler, *Semiótica da Cozinha*, de 1975.

Mas aqui, Pimentel procura retratar seu olhar particular para com seu ambiente doméstico, seu cotidiano, salientando também suas angústias e inseguranças pessoais. O que se vê nos trabalhos é o espaço privado, o foro íntimo que reverbera nos objetos, nos *gadgets* e suas alegorias de desejo e poder.

A alternativa de subversão encontrada por elas ocorre pelo viés da ironia.<sup>28</sup> Vater segue pela paródia de cartões postais de espaços turísticos e tropicais, propagandas de futuros *calientes* e sedutores com mulheres que posam para olhares famintos, enquanto que Pimentel opta por pequenas revoltas histéricas no ambiente doméstico, suggestionabilidades de fuga com suas janelas e escadas, ou então pela sutil posição em que coloca o espectador: em seu próprio ângulo de visão.

Ambas as artistas se apropriam dessas novas mitologias urbanas, consumistas e erotizadas em relação ao corpo feminino, como uma crítica sintomática as políticas de gênero de sua época – mesmo que de forma tímida, reclusa e insegura. A presença de corpos fragmentados, que tomam

<sup>27</sup> PIMENTEL, Wanda. MORAIS, Frederico. *Entrevista In: MORAIS, Frederico e SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.) Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler coleções de arte, 2012, p. 176.

<sup>28</sup> ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres: Routledge, 1996.

como referencial suas próprias anatomias, apenas intensifica essa consciência incomoda de que elas, como sujeitos do feminino, da classe média brasileira e jovens artistas, estão postas no mundo como mercadoria, algo a ser consumido e admirado.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, José Roberto. FIORAVANTE, Celso. *O Marchand como Curador*. São Paulo: Casa das Rosas/Imprensa Oficial, 2001.
- AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário, 27 de abril de 1968.
- ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 2002.
- BARATA, Mario. Sem título. *Jornal do comércio*, 10 de março de 1968.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor Da Vida Moderna*. São Paulo : L&PM, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- FERRAZ, Mauro. Entre 'Baboeil' e a 'arte de arte'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1964.
- FERRO, Sergio. *Vale Tudo*. Arte em Revista, n.2, maio/agosto 1979.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sessenta*. Buenos Aires Siglo Veintiuno Editores 2008.
- GLUSBERG, Jorge. *Conversaciones sobre las artes visuales. Respuestas a Horacio de Dios*. Buenos Aires: EMECÁ, 1992.
- ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres: Routledge, 1996.
- LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A. WW Norton, 1995.
- MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração. 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, julho de 1986.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Visual and Other Pleasures*. Londres: Editora Macmillan UK, 1989.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. EUA: Westview Press, 1988.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP, 1999.
- PEDROSA, Mario. *Opinião... opinião... opinião*. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 11 de setembro 1966.
- POLLOCK, Griselda. *Diferencing the canon*. Nova York: Routledge, 2006.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. *Inverted utopías. avant-garde art in Latin America*. New Haven; London Yale University Press 2004.
- REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil. Anos 60*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

SARTI, Cynthia. *O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido*. Apresentação no XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, 24-26 de setembro de 1998. Disponível em:

[lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf) Acessado em 19 de dezembro de 2013.

SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.) *Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler coleções de arte, 2012.



## Sala de Arte e Tecnologia: Reação Artística e Crítica ao Regime Militar na X Bienal de São Paulo

### RESUMO

A convergência entre prática ou poética artística e ação política foi ponto chave na discussão brasileira na década de 1960. Época marcada pela exploração de novos meios plásticos mas também de insatisfação política. As razões para uma guinada exponencial na arte do período e a crescente utilização de novos meios são de diferentes frentes mas se unificam ao depararem-se com a tomada de um governo ditatorial. Neste ensaio são analisadas as relações entre arte, política e novos meios e sua repercussão nas mostras do período. Em especial a sala Arte e Tecnologia da X Bienal de São Paulo, cuja não-realização é caracterizada por “protestos” de artistas e teóricos nacionais e internacionais.

### ABSTRACT

*The convergence between artistic practice or poetics and political actions was the main point in Brazilian discussion in 1960's. Period defined by new development of plastic's media but also political reactions. The reasons for an exponential degree in art and the increasing use of new artistic media are faced-off by an dictatorial government. In this essay are analyzed the relations between art, politicians and new media in exhibitions of the period. In particular the special room so called “Art and Technology” of the X Bienal de São Paulo, whose nom-execution is manifested by artists and theorists protests.*

### Cláudio de Melo Filho

Mestrando em Arte Cultura e Linguagens, PPG-  
ACL, Instituto de Artes e Design  
Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF/MG.



Os anos de 1960 e 1970 ocuparam notoriedade no que diz respeito a incorporação de formatos transgressores que nortearam as atividades artísticas da contemporaneidade no Brasil. As práticas nesses campos vão tornar-se “uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz aqueles que por vários motivos, são excluídos da experiência cultural” (ARCHER, 2001 pg.236). A crise dos suportes tradicionais e nova percepção no campo sensorial é facilmente detectada nas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Wesley Duke Lee. A utilização dos novos meios tecnológicos é difundida pelos artistas brasileiros e evidenciada nas mostras da *Bienal de São Paulo*, *Bienal da Bahia*, *Jovem Arte Contemporânea (JAC)* e *Salão de Arte Moderna* (ZANINI, In: AGUILAR, 1994; FREIRE, 2013). Entretanto a crescente produção artística brasileira é abalada pelos atos de um governo autoritário. A tomada dos militares em 1964, instaurando a ditadura no Brasil, gerou grande desconforto aos artistas e críticos repercutindo diretamente nas relações internacionais de artistas para com as mostras a serem realizadas na segunda metade da década de 1960.

Na década de 1960, uma crescente tensão política entre América Latina e os Estados Unidos logo é percebida, fazendo-o agir sobre a política Brasileira. “Washington apoiou financeiramente a relação de políticos regionais adversários ao mandato de João Goulart e encaminhou ajuda externa a governantes simpáticos ao interesse norte-

americano” (GREEN, 2009 p. 26, In: SCHOEDER, 2004). A tomada de um regime autoritário brasileiro em 1964 repercutiu negativamente nas áreas ligadas a criatividade e liberdade de expressão culminando em manifestações contrárias ao governo. Um sentimento de recusa e revolta pairou sobre artistas brasileiros que iniciaram uma série de articulações e protestos, formando focos de resistências ao regime nas universidades, nos teatros e nos museus o que gerou uma “cultura esquerdista paralela” (RIBEIRO, 1997 p.67). Hélio Oiticica é o representante mais significativo da experimentação sensorial e inquietação política do período, coincidente com a decorrência de perda da realização do objeto material nas obras de arte, é favorecida a procura de novas modalidades de percepção humana como *práxis* artística. O nome “tropicália” para designar os artistas da segunda metade da década de 1960, que uniam questões sociais e políticas com a plasticidade, sonoridade e performances teatrais como instrumento de denúncia, tem origem na obra de mesmo nome em 1967<sup>1</sup>. Logo, a experimentação sensorial de Oiticica corporifica-se e expande suas práticas a outros artistas. Entre as novas tecnologias de som e imagem mediadas pela computação, atribui-se a Waldemar Cordeiro o pioneirismo por sua participação nas pesquisas na área da teoria da informação. Desde 1968, já fazia o uso do computador aplicado as práticas

<sup>1</sup> Exposta na Mostra Nova Objetividade Brasileira- MAM/RJ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 19 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

artísticas<sup>2</sup>. Cordeiro é responsável por boa parte da produção de arte e tecnologia do período e sua participação expande-se às mostras na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e colaboração com as Bienais de São Paulo. Se de um lado o obscurantismo ganhava força no cenário político brasileiro, de outro, a fase era de fecundas discussões em torno das ideias de Marcuse, McLuhan e Umberto Eco. As artes visuais no Brasil atravessavam espaço fértil na miscigenação imagética gerada em nosso universo periférico<sup>3</sup>.

### **SOB OS ATOS DA CENSURA: MOSTRAS DA DÉCADA DE 1960**

As mostras e exposições em um curto período são gradativamente atingidas pela censura às obras e aos artistas. Tudo o que afastasse do discurso realizado pelo estado, ou seja, obras que promovessem um debate crítico ou de temática política sobre o regime, estaria sob efeitos de penalidades. A *Proposta 65*, realizada em decorrência da *Opinião 65* no MAM/RJ em 1965, teve grande quantidade de obras proibidas por seu conteúdo crítico. “Wesley Duke Lee, Nelson Leiner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas retiraram suas obras da exposição em sinal de protesto” (LOPES, 2009.p.39). Os casos de censura aumentam após a instauração do AI-5, redigido em 13 de

dezembro de 1968 por Luís Antônio da Gama Silva dando autonomia a intervenção militar nos estados, ponto um “estado de vigilância” às propostas artísticas. Segundo Walter Zanini (1994):

Conhecemos o clima da censura de perto em Salvador em 1968 e no Rio, quando foi fechada a exposição dos artistas selecionados para a exposição de Paris. E tivemos consequências com o boicote à Bienal de São Paulo. Dentro ou fora dos museus, a situação era a mesma. Por isso, não procede o argumento do conforto no interior das casas culturais (...).

(ZANINI, In: AGUILAR, N., 1994 Pg. 315)

Em 30 de maio de 1969, a mostra de artistas brasileiros no MAM/RJ que representariam o Brasil na *VI Bienal Jovem de Paris*<sup>4</sup> foi cancelada momentos antes de sua inauguração por determinação do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, pelo então embaixador Donatello Grieco (FIG. 1).

De fato, tal episódio colocou em “suspense” a participação do Brasil na mostra de Paris, segundo o jornal *Correio da Manhã*, o que acarretaria na sua não participação futura. Segundo a pesquisadora Carolina Schroeder (2004):

<sup>2</sup> Cordeiro contava com o apoio de matemáticos da USP e UNICAMP para suas pesquisas, materializando a *computer art* no Brasil. Cf. ZANINI, 1997

<sup>3</sup> ZANINI, In: AGUILAR (org). *Bienais do século XX*. Fundação Bienal de São Paulo, 1994

<sup>4</sup> A mostra contemplava artistas de até 35 anos e segundo a imprensa da época era considerada uma das mais importantes manifestações artísticas de todo o mundo.



**FIG.1 – Itamarati cancela Exposição.** *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1969. Nº23.350

Mauricio Roberto, arquiteto e diretor-executivo do Museu de Arte Moderna, recebeu um telefonema ordenando a suspensão da exposição no começo da tarde. Algumas horas depois, um funcionário de Itamaraty reforçou a ordem pessoalmente. Os

trabalhos de artistas foram então desmontados, encaixotados e guardados em depósitos. (SCHROEDER, 2004.pg.34).

As reações do governo militar aos artistas e suas obras cresciam gradualmente e ressoariam até a própria Bienal de São Paulo. Bem como tinha a proposta de “oferecer, por via de uma seleção de obras de artistas nacionais e estrangeiros, uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna”<sup>5</sup>. Tal citação cumpre bem seu fundamento nas primeiras duas décadas de mostra. Enquanto a contemporaneidade artística exigia uma nova visão acerca do objeto de arte, na segunda metade da década de 1960 os organizadores não podiam mais ignorar as necessidades de uma reformulação institucional.

#### **X BIENAL DE SÃO PAULO: SALA DE ARTE E TECNOLOGIA**

A X bienal de São Paulo, realizada de setembro a dezembro de 1969, é marcada por uma reação por parte dos artistas nacionais e internacionais com os atos do governo vigente. Tal insatisfação surge na 8ª edição e é nutrida até a sua 10ª edição, onde opera-se o boicote à Bienal de 1969, que tem origem em violentos atos de censura contra seus organizadores e artistas (AMARAL, 1983, p. 155). O protesto, gerou um debate maior sobre o papel da Bienal no cenário cultural, sendo questionado a verdadeira função desta

<sup>5</sup> Item primeiro das normas gerais da Bienal de São Paulo do ano de 1951, escritas por Lourival Gomes Machado e Francisco Matarazzo Sobrinho

instituição como promotora de arte contemporânea. Ela mostrava ainda a resistência museológica aos objetos, além de não ser provocadora das novas linguagens que estavam no centro da arte daquele período. Era necessário uma aproximação da arte com o público, com obras que deslocassem o espectador somente como contemplador para participante criativo e que alcançasse as massas.

A proposta de uma sala especial de *Arte e Tecnologia* a ser introduzida na mostra da Bienal de São Paulo foi aconselhada pelo filósofo e crítico Francês Pierre Restany (1930-2003) que ao encontro de Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>6</sup> na *Bienal de Veneza*, argumentava que a mostra deveria seguir as mais novas tendências da arte contemporânea. Como resultado coube a Restany o convite de 40 artistas em 13 países diferentes, entre eles estavam:

Nicolas Schoffer, Tinguely, Piotr Kowalski, Takis, Constantin Xenakis, Bruno Munari, Agam, Warhol, Chryssa, Rauschenberg, Dan Flavin, Günther Uecker, Frank Malina, Arman, Alain Jacquet, Julio Le Parc, Udo Kampmann, Hyula Kosice, e os brasileiros Waldemar Cordeiro, Mauricio Salgueiro e Efizio Putzolu". (ZANINI, In: FREIRE, 2013. p.174)

A integração do computador às artes plásticas era esperada como a grande novidade da mostra, porém, "com a

desistência de Pierre Restany e dos artistas que viriam a São Paulo com a mostra Arte e Tecnologia, o público não pode assistir ao revolucionário casamento da arte com os meios mais avançados da tecnologia, no mesmo ano que o homem chegava a lua" (AMARANTE, 1989 p.191). A gestão de Restany incluía os brasileiros Waldemar Cordeiro, Maurício Salgueiro, Sulamita Mareines, Abraham Palatinik e Efézio Potzulu. Inicialmente Potzulu contava com a sua participação na sala especial porém foi transferido para a sala geral, com a obra "Hibernação nº5"<sup>7</sup> (1969). Segundo Marc Berkowitz, Potzulu daria enormes contribuições a sala geral, salvo a problemática envolvendo a sala de arte e tecnologia (BERKOWITZ, 1969). Assim como Potzulu os brasileiros que estariam na sala de *Arte e Tecnologia* e que não aderiram ao boicote, foram realocados a sala *Geral* que, segundo Waldir Ayala (1969), estabelecia o critério de máxima contemporaneidade, visando documentar as experiências mais atuais da arte brasileira<sup>8</sup>.

As obras de artistas como Yutaka Toyota, Marcelo Kohns, Fernando Guillón, Andreas Christen foram danificadas pela interação com o público, assinalando assim também a falta de um preparo do público perante as obras "não convencionais". Tal como as obras de Sulamita Mareines que sofreram grandes danos quanto a integração com o público. Mareines havia enviado 8 obras na qual 4 sob o título de Pesquisa nº.1,2,3 e 4, descritas no catálogo da X Bienal de São

<sup>6</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo foi o idealizador das Bienais de São Paulo.

<sup>7</sup> *Hibernação N°5*. Técnica Mista. Dimensões variáveis, 1969 In: *X Bienal de São Paulo*, Catálogo.

<sup>8</sup> Bienal: Os Brasileiros São 96. Waldir Ayala, *Jornal do Brasil*. 19 de agosto de 1969, caderno b.



Paulo como imagens sonoras captadas em outra dimensão realizadas com técnicas variadas:

Os quadros de Sulamita Mareines tinham, quando inaugurou a Bienal, sons que saíam por detrás mediante o simples contato da mão do público. Na última semana da Bienal em nenhum dos quadros funcionava o sistema eletrônico. (Artes de Povo, *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1969)



**FIG. 2 - Sulamita em frente a uma de suas obras expostas na X Bienal de São Paulo.** Recorte de Jornal. "Mística e Tecnologia"- *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1969.

Os Quadros de Mareines trazem sons variados desde uma especulação folclórica até o som de guitarras e de ordem espacial, acionadas pela interação do espectador. Sulamita

Mareines em entrevista para o *Jornal do Brasil*, espera da experiência um certo tipo de transe ao ouvir, a exemplo, os atabaques do quadro. Revela ser uma montagem fotográfica a cores, trazendo um sentido de outra dimensão com o caráter parapsicológico.

Caso parecido aconteceu com obras do escultor Gilberto Salvador, depredadas sem explicação meses depois do encerramento da mostra. De acordo com Leonor Amarante em "As Bienais de São Paulo/ 1951 a 1987 (1989):

Em 1969 eu [Salvador] fazia esculturas e trabalhava com Waldemar Cordeiro. Minha peça era montada em aço inoxidável e projetada com a ajuda de computador. As formas geométricas eram análogas à linha dura imposta pelos militares no País, e a camada espessa de tinta vermelha que escorria pela escultura representava as vítimas do regime. Três meses após o encerramento da 10ª Bienal fui buscar esse trabalho e não tinha mais nada: só encontrei um amontoado de chapas amassadas. (AMARANTE, 1989 p.185)

O que seria um grande avanço para o Brasil na questão contemporânea foi logo soterrada pela reação de Restany aos eventos ocorridos no MAM/RJ. Os acontecimentos em mostras no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Ouro Preto e especialmente a *Bienal da Bahia*, logo se espalhava pela imprensa da época e teóricos e críticos nacionais e internacionais se manifestariam contrários as ações do

<sup>9</sup> Matéria : Mística e Tecnologia. *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1969

regime. Iniciado por Restany, o boicote foi liderado no exterior. Ele “transcenderia as fronteiras e chegaria aos Estados Unidos, França, México, Holanda, Suécia e Argentina, e muitos artistas imediatamente se solidarizaram com o movimento” (AMARANTE, 1989 p.182). A imprensa internacional contribuiu para o alastramento do caso. Como resultado foi realizado um abaixo assinado com cerca de 321 assinaturas repercutindo um efeito cascata internacional de indignação. A adesão brasileira contava com nomes como de Helio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Roberto Burle Marx, Sérgio Camargo, entre outros:

Em Nova York reuniu dezenas de assinaturas e ganhou espaço na imprensa. Um artigo do New York Times teve grande repercussão internacional. (...) No México, o muralista David Alfaro, indignado, recusou o convite para expor na Bienal. (...) Os artistas italianos também se articularam (...) A Holanda não ficou à margem do movimento. (...) O movimento teve adesão de 80% dos brasileiros. (Ibid, p.184)

O vínculo da mostra de Ciccillo com o governo, mesmo que alegasse independência e autonomia, alimentava mais ainda o movimento, uma vez que dependia de auxílio financeiro do Estado. O arquiteto Joao Batista Vilanova Artigas fez críticas severas à conduta da Bienal lembrando sua dependência com Nelson Rockefeller que desde sua primeira edição era financiador fundamental. Após tomada

militar era inevitável a percepção da relação da instituição a um regime autoritário. A X Bienal de São Paulo recebeu 640mil NCr\$ do governo do estado de São Paulo, sendo distribuídos NCr\$ 250mil para o setor de artes plásticas, NCr\$ 250Mil para o setor de ciências e NCr\$ 140 mil para um simpósio de literatura<sup>10</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ocorrência da X Bienal de São Paulo se trata de um episódio chave, nas palavras de Walter Zanini (1997), “por meio do qual podemos ver o nível de intervenção, de preocupação do regime com as artes plásticas no país”, além de colocar o Brasil à vista no panorama de crítica internacional. A não presença de uma sala dedicada à tecnologia não restringe a mostra um caráter residido no objeto tradicional. Como elucidado ao longo deste ensaio, muito se tem de tecnológico nas obras de Sulamita Mareines, Abraham Palatinik e Efísio Potzulu. De fato, há uma dificuldade da compreensão relacionada a sala de *Arte e Tecnologia*, as falhas no catálogo oficial dificultam a compreensão dos fatos ocorridos.

A preocupação de Francisco Matarazzo Sobrinho é percebida em 1971, na *II Mesa-Redonda Internacional de Críticos e Comissários*, em que é implementada a ação da comissão de *Arte e Comunicação* proposta por René Berger (ZANINI, In: DOMINGUES 1997. pg.174). Berger entrevista com

<sup>10</sup> S.Paulo dá NCr\$640 mil à X Bienal. *Jornal do Brasil*. 21/01/1969.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

o argumento de interdisciplinaridade e presença do *mass media* na arte pós-industrial.

Paralelamente as mostras bienais, em 1971, Waldemar Cordeiro realiza a exposição *Arteônica*, na FAAP. Cordeiro acusava as variáveis da crise da arte contemporânea na “inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informações, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento e ação” (CORDEIRO, 1971).

Apesar das tentativas crescentes de introduzir a tecnologia de maneira eficaz nas mostras bienais de São Paulo, é somente na sua 13ª edição que diversos suportes são exibidos, a mostra ficou conhecida como a bienal da vídeo arte, pelo grande número de artistas que trabalhavam com o vídeo e videoinstalações. Tal como os artistas Bill Viola, Nam June Paik com sua TV Garden (1975), Vito Aconcci, Dennis Oppenheim, entre outros. A Bienal chega ao final da década de 1970 em crise, sem conhecimento sobre o rumo da instituição na década seguinte, na sua 15ª edição é realizada uma retrospectiva pálida com os nomes de Henry Moore (EUA), Jasper Johns (EUA), Roger Chastel (Alemanha), Fernand Léger (França), os brasileiros Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Iberê Camargo, entre outros. A XV Bienal de São Paulo, então, ficou conhecida como Bienal das bienais.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981.

AMARANTE, L. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 1989.

AGUILAR, Nelson. *Bienal do século XX (org.)*. São Paulo, Ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BERKOWITZ, Marc. *Texto de introdução a sala Geral Brasileira*. X Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

CORDEIRO, Waldemar. *Arteônica. Catálogo Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. Fundação Armando Alvares Penteado. São Paulo, mar/1971.

FREIRE, Cristina. *ZANINI, escrituras críticas*. São Paulo: ANNABLUME/MAC USP, 2013.

GREEN, James N. *Apesar de Vocês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Fernanda. *A experiência REX*. São Paulo, 2009 pg.39

OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *BASUALDO, Carlos (Org). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: EDUSC, 2004.

OLIVEIRA, Rita A. *Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira*. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol 15,n3,jul-set,2001.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SCHROEDER, Caroline S. *Dissertação (Mestrado): X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. São Paulo, 2011.

X BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (Catálogo)

ZANINI, Walter. *Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil*. In: \_\_\_\_\_. *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. *O historiador de arte e as linguagens eletrônicas*. In: *Walter Zanini escrituras críticas*, FREIRE, Cristina (org). São Paulo: ANNABLUME /MAC USP, 2013.





## Artistas ou Alienados – Um Campo de Embate em Questão

### RESUMO

A pesquisa de mestrado da qual deriva este artigo foca nas repercussões críticas das exposições “Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional” e “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro”. As primeiras mostras a apresentarem trabalhos artísticos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional geraram embates críticos situados dentro de uma negociação por espaço de diferentes projetos de modernidade, assentados em diferentes ideologias e contrapondo diferentes engajamentos artísticos no Brasil das décadas de 1940 e 1950. É sobre este momento político e este espaço de negociação que este texto tratará.

### ABSTRACT

*The master's research from which this article derives focuses on the critical repercussions of the exhibitions "Pintura dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional" and "Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro". The first exhibitions to present artworks of the interns from the Centro Psiquiátrico Nacional generated critical clashes within the negotiation for space of different modernity projects, seated on different ideologies and contrasting different artistic engagements in the Brazil of the 1940s and 1950s. It is about this political moment and this space of negotiation that this text will deal with.*

**Paula Vaz Guimarães de Araújo**

Educadora na Secretaria de  
Educação do Estado de São Paulo  
Mestre pela Universidade Federal de São Paulo,  
UNIFESP.

A pesquisa de mestrado *Artistas ou Alienados – repercussões críticas das primeiras exposições com obras de internos do Centro Psiquiátrico Nacional*, da qual se deriva este artigo, busca o entendimento das visões ideológicas com relação a díade arte e loucura dentro da história da arte brasileira. Visando tal entendimento, foi tomado enquanto ponto de partida um debate crítico específico, que traz à tona diferentes visões políticas e engajamentos em determinados projetos de modernidade.

Foram consideradas enquanto ponto de partida as repercussões críticas das exposições *Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional*<sup>1</sup>, realizada em 1947 no Ministério da Educação e Saúde na antiga capital, Rio de Janeiro; e *Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro*, realizada na antiga sede da primeira formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949. Essas foram as primeiras mostras a apresentarem trabalhos artísticos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional, localizado no bairro carioca do Engenho de Dentro. O foco central da análise são os impactos das produções visuais presentes nas mostras no campo artístico brasileiro. O eixo principal da pesquisa gira em torno do levantamento e da análise destas fontes, investigando e analisando as publicações críticas na imprensa sobre as exposições. O respaldo de pesquisas que se debruçaram sob esta problemática, bem como os

questionamentos advindos dos desafios metodológicos implicados na relação entre a crítica brasileira e as produções visuais dos pacientes psiquiátricos também são analisados.

Uma das buscas essenciais da pesquisa foi evidenciar o embate crítico concernente às exposições e às produções dos artistas internos do Centro Psiquiátrico Nacional dentro de uma negociação por espaço de diferentes projetos de modernidade, assentados em diferentes ideologias, que geraram as discussões entre diferentes engajamentos artísticos no Brasil das décadas de 1940 e 1950. É sobre este momento político e este espaço de negociação que este texto tratará.

A exposição *Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* foi realizada em outubro de 1949 e mobilizou disputas no campo da crítica artística brasileira, tornando-se posteriormente um marco na história das exposições no país. Realizada durante o primeiro ano de funcionamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), foi em seguida remontada no salão nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, a mostra fora organizada por Mário Pedrosa e Léon Degand<sup>2</sup>, crítico belga e primeiro diretor da recém-criada instituição da capital paulista.

Os artistas da mostra frequentaram o ateliê de artes do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR),

<sup>1</sup> Nome atribuído por Almir Mavignier, de acordo com: REILY, Lúcia (Org.). *Marcas e Memórias: Almir Mavignier e o Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012, p.143. O título da exposição é mencionado de formas diferentes nas diversas críticas sobre ela. Contrariando diversas pesquisas que partem de entrevistas com Almir Mavignier, que se referem ao nome da exposição como sendo *Exposição de Pinturas dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional*, o nome

*Exposição de Desenhos e Pinturas do Centro Psiquiátrico Nacional* aparece muito mais nas críticas estudadas. Após estas recorrências, se evidencia a possibilidade de o nome citado por Mavignier ser apenas uma atribuição adjetivada às obras que lá estavam.

<sup>2</sup> A mostra foi inaugurada já no início da gestão de Lourival Gomes Machado.

criado em 1946 pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro do Engenho de Dentro, localizado na periferia carioca e afastado do centro da antiga capital. Tendo participado dos primórdios do ateliê, alguns internos do hospital foram assistidos pelo artista Almir Mavignier, o primeiro monitor de artes do setor.

Já no final de dezembro de 1946, Silveira e Mavignier organizaram uma mostra com os trabalhos dos internos no próprio Centro Psiquiátrico Nacional. A exposição fora remontada em fevereiro do ano seguinte no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e intitulada *Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional*. Em março de 1947, a exposição foi remontada na Associação Brasileira de Imprensa, de acordo com depoimento dado por Mavignier<sup>3</sup> “sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros<sup>4</sup>”.

Setenta e nove publicações jornalísticas foram levantadas durante a pesquisa, entre ensaios breves, ensaios autorais de figuras públicas do momento e críticas de arte. Algumas notas jornalísticas foram também consideradas, pois evidenciam o processo de organização da exposição, ou, como é mais frequente, são índices eficazes de recepção de certos conceitos da arte moderna direcionadas a um público leigo. A intenção não era estabelecer apenas pontos de aproximação e distanciamento entre as opiniões dos diferentes críticos e jornalistas que falaram sobre as

exposições estudadas, mas buscar o entendimento de questões significativas dentro do campo artístico, e histórico, por meio desses diferentes posicionamentos.

A pesquisadora carioca Gláucia Villas Bôas colocou que a exposição no Ministério da Educação e Saúde exibiu cerca de 245 pinturas e desenhos. Villas Bôas se baseia em depoimentos dados por Almir Mavignier a ela, o que é recorrente em uma série de pesquisas sobre o tema. É notório o tom romanceado dos relatos do artista, o que faz com que a confiabilidade de seus relatos se torne discutível, ainda mais quando se coteja os seus relatos com os textos críticos escritos no momento. No entanto, não deixa de ser importante trazer o ponto de vista de um agente tão importante neste contexto. De acordo com Mavignier “visitava quase todos os dias o prédio do MEC, curioso com a reação do público. Em uma dessas ocasiões, viu um homem apreciando de joelhos um painel do Raphael Domingues. Ficava muito tempo a ver os desenhos. Era Mario Pedrosa<sup>5</sup>”. Assim então teriam supostamente se conhecido Pedrosa e Mavignier.

De qualquer forma, foi neste período que Mário Pedrosa aproximou-se dos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro e escreveu diversas críticas sobre os trabalhos dos internos do Centro Psiquiátrico, tendo se tornado também amigo pessoal de Mavignier. A importante atuação de Pedrosa dentro do contexto estudado é sempre referenciada na

<sup>3</sup> VILLAS BÔAS, Gláucia. *A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951*. São Paulo: Tempo Social, 2008, p. 204.

<sup>4</sup> A Associação de Artistas Brasileiros foi criada no Rio de Janeiro em outubro de 1929. Segundo Walter Zanini, suas portas eram franqueadas a todos, sendo a

intenção principal da entidade reunir artistas de todos os ramos para criar um espírito de colaboração no meio. Cfr. ZANINI, Walter. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v.2, p. 545 e p. 571.

<sup>5</sup> VILLAS BÔAS, Gláucia. Op. Cit. p.204.

bibliografia sobre os artistas e as produções visuais dos chamados artistas do Engenho de Dentro, mas outros nomes também se colocaram de maneira incisiva no momento, muitas vezes fazendo frente ao discurso de Pedrosa.

Como bem colocou Annateresa Fabris, seria impossível pensar na existência de uma expressão moderna dissociada de sua relação com a crítica moderna<sup>6</sup>. No Brasil, os modernistas elaboraram sua própria ideia de modernidade e a definiram enquanto estratégia de atuação, concentrando-se num primeiro momento na conquista de um espaço público influente, o jornal. Por meio dos jornais, a crítica no país se consolidava no momento como importante veículo de disseminação de ideais políticos.

No momento em que se deram as exposições em questão, a crítica de arte se estabelecia enquanto atividade influente no país. Walter Zanini pontuou que boa parte desta crítica era de base autodidata, atuando em revistas e jornais, tendo alguns críticos também publicado livros. Zanini ainda mencionou que seus principais representantes seriam “Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Luís Martins, Quirino Campofiorito, e logo depois Rubem Navarra, Santa Rosa e Lourival Gomes Machado”<sup>7</sup>. Entre estes dez nomes, sete publicaram críticas sobre as exposições estudadas, o que torna possível dizer

que a maior parte dos principais críticos do país escreveram sobre elas.

Nos cinco anos que entremearam os anos de 1946 e 1951, houve intensa movimentação no campo artístico brasileiro, processo fundamental para a estruturação deste mesmo campo, exemplificado pela amplamente estudada criação da Bienal de Artes de São Paulo. Coincidentemente, neste período se deram as exposições *Pinturas dos alienados Centro Psiquiátrico Nacional* e *Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* e suas repercussões mais diretas.<sup>8</sup>

Daryle Williams escreveu um livro sobre a situação cultural no Brasil e os impactos do regime varguista, intitulado *Cultural Wars in Brazil*<sup>9</sup>. Para a autora, o que estava em jogo na guerra cultural que se dava no país no período não era apenas a definição da arte boa ou ruim, mas sim a consagração de produções artísticas brasileiras boas e ruins e o entronamento de agentes culturais pelo domínio do discurso, estando eles dispostos a proteger e defender suas posições culturais em nome da cultura nacional. Os discursos de modernidade estabelecidos pelos agentes do embate que se deu por ocasião das exposições, produziram narrativas validadas até os dias de hoje no campo da arte, narrativas consideradas importantes dentro da história da arte brasileira.

<sup>6</sup> Cfr. FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

<sup>7</sup> ZANINI, Walter (Org.). Op. Cit. p. 572.

<sup>8</sup> Os dois anos que sucederam a segunda das exposições são estudados visando à análise dos impactos mais diretos do embate em questão e buscando entender a

repercussão crítica do processo de criação do Museu de Imagens do Inconsciente, que abriga até hoje quase a totalidade das obras presentes nas mostras aqui em questão.

<sup>9</sup> WILLIAMS, Daryle. *Cultural wars in Brazil: The First Vargas regime, 1930-1945*. Londres: Duke University Press, 2001, p. 21.



Anne Cauquelin<sup>10</sup> coloca que enquanto uma "teorização prática", a crítica não atinge apenas individualidades, mas o gênero, a forma, o estilo. A crítica de arte então dá privilégio para alguns movimentos em detrimento de outros, ela cria a própria moda teórica. A autora segue colocando que, se a crítica parte de algum ponto, é certamente do engajamento. A crítica de arte se abastece desde o século XVIII de considerações éticas, sociais e políticas. O contexto tem, portanto, lugar preponderante dentro da crítica. O crítico é um intermediário entre o artista e o público, sendo a imprensa seu órgão de transmissão obrigatório. No século XX, alguns exerceram real poder sobre o trabalho dos artistas e mesmo sobre a história da arte. Cauquelin lança a hipótese de que os críticos chegariam a formar um verdadeiro meio próprio da arte, um microcosmo com suas leis, suas divisões de papéis, seus órgãos de difusão, alianças, batalhas e traições, estratégias, vitórias e derrotas, facilitando e promovendo a ocorrência de número sempre crescente de movimentos artísticos de obras novas. Essa agitação era o que caracterizava a crítica no Brasil dos primórdios do século XX.

Na década de 1930, a relação enredada que artistas e intelectuais de orientação modernista passaram a estabelecer com o Estado é um fenômeno digno de nota. Neste momento o Estado Novo de Getúlio Vargas se contrapunha ao regionalismo da Primeira República, investindo em uma questionável condução pública

centralizadora. Segundo Simon Schwartzman, o que se pretendia era formar um "novo homem brasileiro", tornado a cultura e a educação prioridades do Estado, com a intenção de moldar a "alma da nação"<sup>11</sup>. A aproximação notória que certas lideranças do campo artístico brasileiro estabeleceram com a elite, colaborou muito para a fama que estes líderes foram capazes de instituir, fama esta que sobrevive mesmo postumamente.

Neste sentido, em seu compendio de história da arte brasileira de 1983, Walter Zanini colocou que a própria construção do Ministério da Educação e Saúde, que se deu entre 1936 e 1945, é uma forte evidência das relações existentes no campo artístico do momento e seu entrelaçamento com um determinado projeto de modernidade:

Os anos que se estendem de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial assinalaram-se no Brasil pelo crescente número de adeptos da arte moderna. (...)

Particularmente, registra-se uma busca generalizada de interação da arte com a imediata realidade física, humana e social" (...) A presença de alguns homens receptivos à problemática contemporânea da arte no então Ministério da Educação e Saúde revelar-se-ia uma brecha positiva no sistema, com importantes consequências para a consolidação daquelas ideias<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>11</sup> SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984, p. 19.

<sup>12</sup> ZANINI, Walter. (Org.) Op. Cit. p.568.

No momento estudado o modernismo brasileiro passava a ser reconhecido nos âmbitos nacional e internacional. Ana Paula Cavalcanti Simioni<sup>13</sup> comenta que estes agentes do campo artístico associados ao Estado controlavam tanto os discursos sobre futuro, quanto sobre o passado. Com forte apoio do Estado, alguns modernistas se impuseram e conquistaram grande legitimidade. A chamada Revolução de 1932 em São Paulo, assim como a estabilização do Estado varguista, deixaram marcas profundas na produção cultural brasileira. Isso fica claro principalmente considerando São Paulo e Rio de Janeiro, que neste momento viram seus campos culturais crescerem e se estruturarem de maneira preeminente, o que é passível de ser visto em diferentes manifestações.

Simioni pontuou que Vargas abriu vasto campo de possibilidades para intelectuais, artistas e arquitetos, às custas de sua participação em um regime claramente autoritário. A cultura passou a ser considerada mais importante para o Estado, exigindo o estabelecimento de um corpo de agentes qualificados. Havia forte influência em grande parte dos intelectuais da época de ideias de esquerda e socialistas. Apesar de ter sido posto na ilegalidade várias vezes desde sua fundação até o momento aqui estudado<sup>14</sup>, o Partido Comunista do Brasil (PCB) tinha uma série de artistas

e críticos de arte como filiados. Essa ligação política influenciou diretamente a produção de intelectuais ligados ao campo artístico.

Mário Pedrosa, por exemplo, filiou-se ao partido em 1926, rompendo com o partido em 1929 e criando com outros dissidentes o primeiro grupo oposicionista de esquerda no país, de base trotskista. O grupo opunha-se à tutela do líder da III Internacional, Joseph Stalin. Na época o PCB seguia as bases do Partido Comunista russo, assim como a grande maioria dos partidos comunistas no mundo, acatando as orientações stalinistas. A criação do grupo oposicionista por Pedrosa veio a gerar atritos com outros intelectuais ligados ao PCB. Os atritos entre alguns críticos provieram em grande parte do fato de eles se basearem em vertentes marxistas diferentes, percebendo de forma distinta a função da arte no campo social. Sobre as intenções do PCB no campo artístico, Marcelo Ridenti fala:

O problema não caberia numa equação simples, como aquela que supõe que a militância comunista de intelectuais e artistas fazia parte de um desejo de transformar seu saber em poder. Tampouco seria adequado, no outro extremo, supor que houvesse uma mera manipulação dos intelectuais pelos dirigentes do

<sup>13</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre Arte Brasileira: Da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF/ Martins Fontes, 2015. p. 259.

<sup>14</sup> Ligado ao Partido Comunista russo, o PCB foi fundado em março de 1922 e em junho do mesmo ano é colocado na ilegalidade pelo governo de Epitácio Pessoa. Volta à legalidade em janeiro de 1927 e tem o seu registro cassado em agosto do mesmo ano. Sofreu grande repressão e perseguição política durante o processo de instauração do Estado Novo varguista, o que colabora para a desarticulação de

parte de seus quadros. Em 1945 é anistiado e retorna à legalidade. Em 1947 tem o registro mais uma vez cancelado durante o governo de Enrico Gaspar Dutra, tendo sido seus parlamentares cassados em 1948. O partido manteve-se na ilegalidade durante boa parte de sua história e houve também uma série de desacordos e dissidências desde sua fundação. Sobre a história do partido Cfr. SANTANA, Marco Aurélio. *Homens Partidos – comunistas e sindicatos no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2011.

PCB. Não se trata essencialmente de uso indevido e despótico da arte e do pensamento social para fins que lhes seriam alheios, mas de uma relação intrincada com custos e benefícios para todos os agentes envolvidos, que implica ainda uma dimensão utópica que não se reduz ao cálculo racional. (...)

Os artistas e intelectuais do PCB faziam parte de uma empreitada mais ampla da época, de popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, aproximando-se do que se supunha fossem seus interesses, comprometendo-se com sua educação, buscando ao mesmo tempo, valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento – mesmo que, por vezes, incorressem em certa caricatura do popular e em práticas autoritárias ou prepotentes. Ou seja, artistas e intelectuais comunistas foram agentes fundamentais na formulação do que se pode denominar de brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que buscavam afirmar-se em seus respectivos campos de atuação profissional<sup>15</sup>.

Neste livro, Ridenti explica como muitos dos integrantes do PCB eram contra, por exemplo, a popularização da abstração no país. Consideravam a influência estadunidense para este alastramento como decadente e imperialista<sup>16</sup>. Quirino Campofiorito, que se filiou ao PCB em 1938, além de outros filiados ao partido,

como Di Cavalcanti e o próprio Portinari, defendiam ainda neste momento uma produção figurativa e de cunho social e que falasse da realidade brasileira. Nesse momento estes críticos comunistas procuravam marcar posição em um campo em expansão, se envolvendo no processo de institucionalização dos primeiros museus modernos do país, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1947 e o MAM-SP em 1948<sup>17</sup>.

A equação entre as diferentes opiniões dentro do campo se complica quando se coloca em questão a interação entre os críticos, o projeto de modernidade que eles defendiam e os veículos que utilizavam para difundir suas ideias. O fundador do MASP, Assis Chateaubriand, era também dono do maior conglomerado de jornalístico do país, os "*Diários Associados*". O conglomerado começa em 1924, quando Chateaubriand compra o seu primeiro periódico no Rio de Janeiro, *O Jornal*. Entre a década de 1940 e 1950, os Diários Associados chegam a reunir 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras televisivas. Quirino Campofiorito, grande opositor de Pedrosa no debate suscitado pelas exposições, publicou suas críticas nos jornais do grupo por mais de 40 anos, começando pelo *Diário da Noite* entre 1944 e 1947, e posteriormente no *O Jornal*, saindo quando o periódico deixa de existir na década de 1970, quando passa a escrever para o *Jornal do Comércio*.

Para além das publicações dos *Diários Associados*, o jornal *Correio da Manhã* foi responsável por dezessete das

<sup>15</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 12.

<sup>16</sup> Ibid., p. 69.

<sup>17</sup> Apesar da primeira exposição do museu *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Léon Degand, primeiro diretor do museu e filiado ao Partido Comunista francês, ter sido aberta ao público apenas em março de 1949.

publicações estudadas. Onze destas foram textos críticos que Mário Pedrosa escrevia semanalmente no periódico. O *Jornal* veio em segundo lugar com o maior número de publicações, com dez publicações, sendo sete destas de Quirino Campofiorito, que entre 1946 e 1947 publicava no *Diário da Noite*, onde publicou outros três textos críticos sobre as exposições citadas. O *Estado de São Paulo* trouxe duas publicações críticas de Sérgio Milliet e uma de Osório César, que também publicou cinco outros textos estudados aqui na *Folha da Noite*. A revista de cunho artístico literário curitibana *Joaquim* trouxe um grande e importante ensaio crítico de Mário Pedrosa, *Flores do Abismo*, em julho de 1947.

Nos textos críticos estudados, estes artistas nelas foram tidos enquanto “malucos”, “débeis mentais”, “anormais”, “loucos” ou “alienados” (termo comumente empregado na época, inclusive pelos médicos). Os artistas das exposições estudadas entraram na história da arte mais pelas entrelinhas do que na condição de protagonistas.

Otília Arantes<sup>18</sup> pensa que Mário Pedrosa compactuava com um projeto de modernidade que buscava valorar as produções plásticas de crianças, loucos e dos chamados por ela de “primitivos”, em contraposição com a racionalidade das produções acadêmicas. Neste sentido, é importante colocar que a preocupação de boa parte da crítica do momento era a de questionar a própria estrutura na qual a arte era produzida, distribuída e fruída. A contestação da instituição de arte advinha de uma visão crítica da estrutura

social na qual a arte se inseria, no entanto, as buscas de muitos dos críticos envolvidos no embate sobre as exposições que pretendiam tal abertura se assentavam em uma série de cânones.

Walter Zanini mencionou que, no momento estudado surgiram “vários valores de criatividade espontânea”, relacionando aqui as expressões artísticas de crianças, que “entrava numa fase de pleno reconhecimento no Brasil” à arte dos doentes mentais, “que passava a ser admirada e objeto da atenção científica<sup>19</sup>”. Neste momento o autor destaca que “em 1946, tinha origem o futuro Museu de Imagens do Inconsciente, por iniciativa da doutora Nise da Silveira, no antigo Centro Psiquiátrico Nacional”, colocando em seguida que, em São Paulo, o crítico de arte Osório César foi pioneiro no tratamento dos doentes a partir da arte, com seu atelier de artes no Hospital do Juqueri.

Devido a um fascínio purista muito presente em determinados discursos de modernidade, produções realizadas por pessoas com diferentes vivências e repertórios culturais eram comumente associadas a um ideal de liberdade. Hal Foster explica bem esta valoração, quando coloca:

A revalorização da arte dos doentes mentais seguiu a nova apreciação das artes dos chamados “primitivos” e crianças em tanto em termos de tempo quanto de lógica. Comumente considerada como sem sentido ou

<sup>18</sup> Cfr. ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

<sup>19</sup> ZANINI, Walter. (Org.). Op. Cit. p. 643.



sintomática, a arte dos doentes mentais passou a ser repensada no final dos anos 1910 e início dos anos 1920. No entanto, assim como com outras artes, modernistas interessados viram esta produção apenas de acordo com os seus próprios fins - como expressão de uma essência da arte, advindas de uma visão pura, ou um desafio às convenções - e a maior parte não era nenhuma dessas coisas. Pelo contrário, estas três leituras - vou chamá-las de "expressionista", "visionária" e "transgressora", respectivamente - evidenciam fantasias modernistas, tanto a de uma origem simples da arte, quanto a de uma alteridade absoluta à cultura, e elas tendem a obscurecer ao invés de iluminar a arte dos doentes mentais.<sup>20</sup>

Mesmo Mário Pedrosa evidenciava esta busca purista evidenciada por Foster quando tecia considerações sobre as produções dos artistas do Engenho de Dentro:

(...) as cores simples, os contornos, a ingênua configuração simplificada das figuras, a simbologia e a eterna fabulação, são apanágio da infância e das raças primitivas. Tais manifestações não são feitas para um

exame demorado, nem para pesquisas e análises estéticas. Elas encantam simplesmente pelo frescor da imaginação livre, desataviada sem qualquer pretensão, sem qualquer controle consciente, sem censura.<sup>21</sup>

Otília Arantes pensa que Pedrosa estava preocupado em "associar a invenção artística à imaginação solta - desvinculada de todas as convenções, sensível a todas as experiências novas, espontânea - da primeira idade, mental ou cultural".<sup>22</sup>

Foster<sup>23</sup>, no entanto, faz questão de pontuar o paradoxo inerente a esta busca pela primazia artística e pelo imediatismo expressivo ter sido perseguida por muitos artistas por meio da mediação de representações tão complexas de se analisar quanto as imagens produzidas por psicóticos, os objetos tribais e os desenhos das crianças. Já é sabido que as experiências que ocorreram nos ateliês do Engenho de Dentro contribuíram para uma aproximação da crítica de arte do meio psiquiátrico dentro do período analisado. Porém, a análise desta fortuna crítica talvez possa ir além de cotejamentos sobre o processo criativo e sobre a formação dos chamados artistas do Engenho de Dentro e, seguindo o exemplo de Foster, focar na análise crítica dessas

<sup>20</sup> Tradução livre do texto original retirado de FOSTER, Hal. *Prophetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 193.

*"The revaluation of the art of the mentally ill followed the reassessment of the arts of 'primitives' and children in both time and logic. Long viewed as meaningless or symptomatic, the art of the mentally ill was due for rethinking by the late 1910s and early 1920s. Yet, as with these other arts, interested modernists saw this art only according to their own ends—as expressive of an essence of art, a purity of vision, or a defiance of convention—and for the most part it was none of these things.*

*Rather, these three readings—I will call them "expressionist", "visionary" and "transgressive" respectively—bespeak modernist fantasies either of a simple origin of art or of an absolute alterity to culture, and they tend to obscure rather than to illuminate the art of the mentally ill".*

<sup>21</sup> PEDROSA, Mário. Arte inconsciente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08.02.1947, p. 11.

<sup>22</sup> ARANTES, Otília. Op.Cit., 2004, p. 55.

<sup>23</sup> Ibid., p. 407.

fontes que comumente são tomadas enquanto referência pelos historiadores da arte.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FOSTER, H. *Prophetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004.

PEDROSA, M. Arte inconsciente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08.02.1947.

REILY, L. (Org.). *Marcas e Memórias: Almir Mavignier e o Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012.

RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SANTANA, M.A. *Homens Partidos – comunistas e sindicatos no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2011.

SIMIONI, A. P. C. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre Arte Brasileira: Da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2015.

SCHWARTZMAN, S. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

VILLAS BÔAS, G. *A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951*. São Paulo: Tempo Social, 2008.

WILLIAMS, D. *Cultural wars in Brazil: The First Vargas regime, 1930-1945*. Londres: Duke University Press, 2001.

ZANINI, W. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.



## O *Marchand* Ladislav Segy e Ema Klabin: entre Modernismo e Primitivismo

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar a formação e o perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Transitando entre a antropologia e a história da arte, busca-se contextualizar o colecionismo de Ema Klabin dentro do colecionismo privado em São Paulo e as influências dessa tendência em suas escolhas. A compra de peças originárias de países do continente africano, realizadas por Ema Klabin deu-se em contato com o marchand Ladislav Segy. No exame dessa relação comercial nota-se a influência entre modernismo nas artes e os pensamentos atravessados por conceitos primitivistas. Através de uma análise crítica das atitudes de Ema Klabin e Ladislav Segy, busca-se evidenciar e desconstruir tais conceitos genéricos que permeiam as histórias das artes das Áfricas.

### ABSTRACT

*This article aims at training and research of the African Collection of the Cultural Foundation Ema Gordon Klabin. Transiting between an anthropology and an art history, we seek to contextualize the collecting of Ema Klabin within private collecting in São Paulo and as influences of the tendency in its choices. A purchase of parts originating in countries of the African continent, made by Ema Klabin was in contact with the marchand Ladislav Segy. No examination of this commercial relationship shows the influence between modernism in the arts and the thoughts traversed by primitivist concepts. Through a critical analysis of the attitudes of Ema Klabin and Ladislav Segy, it seeks to evidence and ignore the generic concepts that permeate as stories of the arts of Africa.*

**Luciara Ribeiro**

Mestranda de História da Arte  
Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.  
Bolsista Fundación Carolina no Máster en  
Estudios Avanzados en Historia del Arte da  
Universidade de Salamanca.

Ladislav Segy nasceu na Hungria em 1904 e morreu em Nova York em 1988. Mudou-se para Paris em 1918, onde residiu durante 18 anos, e onde concluiu seu mestrado. Na mesma cidade, iniciou estudos sobre Arte Moderna e suas relações com a produção estética realizada nos países do continente africano. Em 1953, Segy terminou seu doutorado em Letras Humanas<sup>1</sup>.

Em 1936, Segy estabeleceu residência nos Estados Unidos da América, vitimado pelas perseguições que naquele período os estados ocidentais europeus vinham impondo aos judeus. A transferência europeia, sobretudo de judeus, para os países das Américas ocorreu principalmente através da mobilidade durante os anos das duas grandes guerras. As mudanças econômicas entre Europa e Américas possibilitaram o fortalecimento das elites norte-americanas, fazendo com que, logo nos primeiros anos do século XX, Nova York passasse a ser o lugar dos novos museus, colecionadores e do mercado de arte.

Nos Estados Unidos, Ladislav Segy estabeleceu relações profissionais como comerciante de arte, escritor e pintor. A relação com o mercado de 'arte primitiva' iniciou-se já nos anos antes de ir para Nova York, enquanto morava em Paris. Nesse período, começou a sua coleção pessoal, que segundo o próprio Segy reunia: "objetos de arte moderna francesa e arte africana"<sup>2</sup>. Sendo essa última iniciada a partir

de 1932 e tendo sido exposta em exposições organizadas por Segy em Paris, Berlim e outras capitais europeias<sup>3</sup>.

Segy foi casado por 35 anos<sup>4</sup> com a brasileira Helena Segy, que havia sido casada com o arquiteto brasileiro Henrique Mindlin. Helena Segy foi uma personalidade influente na história do designer brasileiro através da *Mobília Contemporânea*, espaço que ela manteve por alguns anos antes de se mudar para Nova York.



**FIG. 1 - Ladislav Segy exibindo sua coleção ao fundo.** Fotografia extraída do *folder* de venda do livro *African sculpture speaks*, 2ª Ed. Editora Lawrence Hill. 1955. New York. Acervo Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

<sup>1</sup> Informações extraídas da contracapa do livro *African Sculpture speaks*, 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York. (Tradução da autora).

<sup>2</sup> Em carta escrita a Ema Klabin. Carta enviada por Segy desde Nova York. 28/06/1957 - (tradução da autora) - Arquivo da FCEGK.

<sup>3</sup> Informações extraídas da contracapa do livro *African Sculpture Speakes*. 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York. (Tradução da autora).

<sup>4</sup> Informação extraída da entrevista cedida por Helena Segy para a revista *Tribal People*, publicada em 02/04/2008, página 130.





**FIG. 2 - Helena Segy em 2004.** Fotografia extraída da Revista *Tribal People*. 02/04/2008, página 130.

Em 1950, Segy abriu em Nova York a Segy Gallery, uma galeria que segundo a divulgação do próprio Segy, era “especializada em arte africana”<sup>5</sup>. Os anos das décadas de 1950/1960, período inicial das atividades da Segy Gallery, foram de movimentações do cenário da ‘arte primitiva’ em

<sup>5</sup> Folder *Magic and Religion in African Sculpture*. Segy Gallery. 9 oct–14 nov.; 1953; New York (tradução da autora).

<sup>6</sup> Em 1976, o Museum of Primitive Art de Nova York fechou, e a coleção de seu acervo foi transferida para o The Metropolitan Museum of Art de Nova York. A Segy Gallery encerrou suas atividades nos anos 1980, mesmo período em que Ema Klabin realizou suas últimas aquisições com Segy, no ano de 1983.

Nova York, anos que envolveram a fundação do Museum of Primitive Art<sup>6</sup>. de Nova York, em 1957, por Nelson Rockefeller<sup>7</sup>.

A implantação de tal instituição em Nova York dedicada às ‘artes primitivas’ influenciou também na legitimação desse tipo de arte para colecionadores. A procura por essas obras aumentou consequentemente sua comercialização dentro do mercado de arte, motivo que com certeza influenciou as vendas da Segy Gallery durante esses anos. Em entrevista de Helena Segy cedida no ano de 2008 à revista *Tribal People*, comenta-se que:

Ele[Segy] vendeu o tempo todo para a maioria das coleções de Nova York. Muitas das peças foram parar em grandes mãos. Muitas estão, atualmente, expostas, no Metropolitan e em outras instituições. Helena lembra que um dia uma jovem garota correu para a frente da galeria por conta de uma tempestade torrencial, e Segy imediatamente abriu a porta pra ela. Ao entrar, ela olhou os objetos africanos na galeria e disse: ‘meu pai tem uma dessa, uma daquela, e daquela, ...’. Seu pai era Nelson Rockefeller, que foi um grande cliente de Segy durante anos. (*Revista Tribal People*, 02/04/2008, página 130)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Nelson Rockefeller (1908-1979) foi um empresário, político, estadista, colecionador de arte e filantropo. Neto do fundador da *Standard Oil Company*, ele expandiu a presença da família na vida pública de negócio, filantropia e dos serviços governamentais e políticos.

<sup>8</sup> A tradução foi realizada pela autora.

Segý constituiu o seu mercado de arte nas Américas vendendo peças em sua galeria em Nova York e também exportando-as para o Brasil. É assim que Marianno Carneiro da Cunha, pesquisador e colecionador de arte, adquiriu com ele peças para o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) /USP. Ademir Ribeiro Júnior e Marta Heloísa Leuba Salum, pesquisadores do MAE/USP, ao comentarem sobre a formação da coleção *ògbóni* do MAE-USP, afirmam que:

A primeira peça dessa coleção foi comprada em 1972 da Galeria Segý de Nova York, especializada em arte africana. Essa galeria, na pessoa de Ladislav Segý, manteve correspondência com o MAE nessa fase inicial de constituição do acervo, vendendo peças que atendessem aos critérios estabelecidos pelo Museu (SALUM e RIBEIRO JR, 2003, p. 9).

É possível encontrar peças comercializadas por Segý também no Museu de Arte de São Paulo (MASP) que foi formada pelo *marchand* para o Banco Boston. E conforme apresentação do catálogo do museu, tal coleção foi posteriormente transferida através de doação realizada em 1995 a integrar seu acervo.

Uma coleção de arte africana foi doada em 1995 ao MASP pelo Banco Boston. A coleção formada por Ladislav Segý, diretor da Segý Gallery de Nova York, que dela publicou um catálogo em 1976, era então formada de 35 peças. (MASP. Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte no Brasil, Arte das Américas, Doações e Coleções. 2008. p. 338) <sup>9</sup>.

Na coleção da Fundação Cultural Ema Klabin, também localizada na cidade de São Paulo, há algumas peças que foram adquiridas através de Segý. Das dezesseis peças pertencentes à coleção de artes das Áfricas da instituição, doze foram comercializadas à Ema Klabin pelo *marchand*.

Ema Klabin, também de origem judaica, passou sua vida entre Europa e Brasil, estudou em escolas alemãs e suíças e esteve longas estadias na Europa com a família. Em 1946, Ema Klabin passa a assumir o cargo de diretoria deixado pelo seu pai, Hessel Klabin, na empresa de papel e celulose Klabin Irmãos e Cia. (KIC)<sup>10</sup>. A nova vida profissional passou a ser intercalada com as longas viagens internacionais, principalmente pela Europa, onde Ema Klabin mantinha relações familiares e profissionais.

<sup>9</sup> O catálogo mencionado possui por título *Esculturas Tradicionais da África Ocidental* e pode ser consultado na biblioteca do MASP.

<sup>10</sup> Em 1926, a mãe de Ema Klabin, Fanny Gordon Klabin, morreu, ficando Ema Klabin e suas irmãs vivendo com o pai. Em 1933, Eva, a filha mais velha, se casou

e foi morar no Rio de Janeiro. E, em 1940, Mina, a irmã caçula, morreu, ficando Ema Klabin como a única filha a morar com o pai. Em 1946, Hessel Klabin morreu.



**FIG. 3** - Ema Gordon Klabin no sofá do salão de sua casa, entre peças da coleção. Década de 1980. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Em 1948, Ema Klabin deu início à ampliação da coleção de arte, que havia herdado da família. Nos anos seguintes, novas aquisições foram realizadas, passando a reunir um importante e diversificado conjunto de obras, utensílios e mobiliário, em grande parte de estilo europeu clássico, e também objetos chineses, andinos, brasileiros e de algumas regiões da África.

O conjunto de peças adquiridas através de Segy foi comprado em três grupos distintos: sendo o primeiro grupo, de quatro peças, adquirido em 1955; o segundo com três peças adquiridas em 1977; e o terceiro com cinco peças adquiridas em 1983.



**FIG. 4** - Parte da coleção de arte das Áfricas em exposição na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 2015. Fotografia: Daniele Paro.

Na pesquisa *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin* foi demonstrado que a coleção de peças de arte das Áfricas da FCEGK é formada por um conjunto de peças que compõem um recorte típico de aquisição de peças africanas no pós-guerra mundial pelas

elites das cidades enriquecidas pela industrialização. Trata-se de um conjunto de peças cujas técnicas, suportes, origens e período remetem ao ingresso das chamadas artes das Áfricas no sistema internacional de arte ocidental. Ou seja, considera-se que a coleção Ema Klabin é ilustrativa de uma prática colecionadora característica da segunda metade do século XX em cidades que, como São Paulo, participavam de intenso processo de modernização,

Inspirada em Kwane Appiah, evidenciou-se também que a coleção Ema Klabin representa a escolha realizada por intermediários que “medeiam o comércio das mercadorias culturais do mundo capitalista na periferia” (1997, p. 287). Sendo no ocidente “conhecidos pela África que oferecem; os seus compatriotas conhecem-nos quer pelo Ocidente que oferecem a África, quer por uma África que inventaram para o mundo, para cada um e para África” (Idem).

Tendo em vista a centralidade de Segy na aquisição da maior parte das peças da coleção de arte das Áfricas de Ema Klabin, apresenta-se aqui uma investigação inicial sobre possíveis vinculações de Segy e Ema Klabin com o modernismo em sua afirmação do ‘primitivismo’.

A difusão do termo ‘primitivo’ e suas associações foram penetrados nos estudos visuais de sociedade não-ocidentais, de tal modo que Sherry Errington (1998) comenta que a atribuição do termo ‘arte primitiva’ não está delimitando apenas a um tipo de objetos de características semelhantes, mas valores e ideias euroamericanas projetadas a elementos de outras sociedades. Como parte desse interesse irá crescer na Europa o número de artistas,

museus e *marchands* que buscavam na produção das Áfricas e dos países não-ocidentais a obsessão por uma suposta ‘pureza’ cultural, que despertava nesses a curiosidade de imaginar como viviam os antepassados. Essas relações foram naturalizadas dentro do pensamento ocidental, sendo facilmente notadas em discursos de artistas, críticos e curadores.

Pablo Picasso, por exemplo, ficou conhecido pela sua declarada apropriação do modelo de representação presente em algumas das máscaras das Áfricas, vistas por ele em 1908, no Museu Trocadéro, Paris. Sendo os ideais ‘primitivistas’ presentes não apenas para diferenciar a arte moderna ocidental em relação à arte não-ocidental, mas em diversos setores da sociedade.

E confirmando a hipótese sobre o partilhar de uma atitude modernista entre artistas, comerciantes e colecionadores encontrou-se em uma declaração de Segy ao jornal *Última Hora* uma narrativa sobre seu primeiro contato com a arte das Áfricas que remete àquelas proferidas sobre Picasso:

Um dia visitando o Museu do Trocadéro, [Segy,] apaixonou-se por uma escultura, sentindo, além disso, a importância da arte negra no desenvolvimento da nossa arte atual, resolveu aprofundar-se no assunto. (*Jornal Última Hora*, 23/07/1956. Caderno 2, p. 7).



Helena Segy, ao comentar como deu-se o primeiro contato de Ladislav Segy com as produções africanas, nos apresenta uma versão distinta da proferida pelo mesmo:

Seu primeiro contato com Arte Africana foi em Paris. Um dia ele estava caminhando no Rive Gauche e teve uma pequena curiosidade ao ver uma escultura africana, aquele 'objeto grotesco' parado em frente uma janela. Ele não sabia muito bem o que estava olhando, mas ele foi compelido a comprar. Como ele falou depois: 'Eu senti uma coisa aqui no estômago, decidi ir experimentar aquilo e até hoje eu não sei explicar esse sentimento'. A arte Africana passou a ser uma interessante obsessão que dominou quase todas as coisas que ele fez. (*Revista Tribal People*, 02/04/2008, página 130)<sup>11</sup>

É possível notar que Helena Segy, ou o próprio Segy, apoiou-se em uma relação mágica-religiosa-exótica para explicar a aproximação e interesse deste com as produções africanas. Segundo Abdou Syllah há uma tendência no ocidente em reduzir a arte africana ao seu aspecto mágico-religioso e exótico. O autor (2006) lembra que, em exposições ou livros de história da arte, são frequentes essas associações. O problema de reduzir a arte das Áfricas apenas ao aspecto mágico-religioso é o silenciamento de outras discussões relevantes que envolvem esses objetos e os seus distintos elementos. Percebemos que o mágico-religioso

também pode estar relacionado ao 'exótico', o 'mágico' e o 'selvagem'. Esses aspectos foram valorizados pelo "primitivismo" na divulgação das sociedades africanas no ocidente.

Em 1956, um ano após Segy realizar a venda do primeiro conjunto de peças à Ema Klabin, em um jornal de circulação na cidade de São Paulo, foi anunciada a sua vinda ao Brasil.

Ladislav Segy esteve entre nós, numa curta estada. Trata-se de um 'expert' em arte africana. Durante longos anos, morou Segy em Paris. (...) Pena é que o nosso mundo intelectual e artístico não estivesse prevenido de sua chegada, pois Segy trouxe em sua bagagem uma coleção de 'slides' coloridos das belas peças que possui em sua galeria, (...).

Figura dinâmica e empreendedora, o 'expert' já se pôz [pôs] em contato com Francisco Matarazzo, no sentido de trazer dos Estados Unidos uma mostra de cinquenta peças dos mais belos períodos da produção artística africana (*Jornal Última hora*, 23/07/1956. Caderno 2. p. 7).

Esse anúncio torna evidente que Segy estava em contato com outros colecionadores de arte em São Paulo, relação que não ocorreu por acaso. Helena Segy já fazia parte da elite paulistana, o que tornava o contato de Segy com empresários, donos de fazendas de café e de indústrias algo

<sup>11</sup> A tradução foi realizada pela autora.

inevitável. No jornal *Correio da Manhã*, em 1956, vemos como a vinda de Helena Segy e Ladislav Segy ao Brasil era noticiada:

A nossa muito conhecida Helena Mindlin, com a 'Mobília Contemporânea' instalada no Rio, regressou há dias de Nova York, já como a Sr. Ladislav Segy, o simpático proprietário da Segy Gallery, que pronunciou conferência sobre arte negra no Museu de Arte Moderna do Rio. (*Correio da Manhã*, 13/11/1956, 1º CAD, p. 18).

Segy era um sujeito anunciado na imprensa como o "expert em arte africana", conforme notamos no *Correio da Manhã*. Segy escreveu diversos livros sobre produções africanas, porém, através de leituras de alguns de seus textos, percebeu-se que Segy foi um pesquisador que restringiu seu interesse de estudo às peças por ele comercializadas, como Helena Segy confirma ao comentar que Segy "não foi um 'negociante-negociante', só usou alguns objetos para seus estudos"<sup>12</sup>. Ou seja, o mesmo objeto podia ser visto por Segy como material de estudo e como mercadoria.

Ema Klabin, assim como Segy, também estabeleceu relações e aproximações entre os conceitos primitivistas apresentados nesse período. Em *Sintonia de Objetos*, já adianta essa consideração ao comentar a aquisição de Ema Klabin das peças originárias de países do continente africano:

De certa forma, poderíamos afirmar que este acréscimo à coleção representa uma variação do tema do exotismo e das culturas distantes, já presente nas peças orientais. Ao mesmo tempo, Ema sabia da influência que a arte africana tivera sobre a arte moderna, e a ideia de ampliar a coleção pelo século XX tornava sua presença quase obrigatória. (COSTA, 2007, p. 123).

Essa influência do 'primitivismo', presente também na busca pela produção das populações indígenas, que segundo Paulo de Freitas Costa, levou Ema Klabin a colecionar peças pré-colombianas, como uma possível busca pelo passado comum das Américas, sendo essa outra ação que mostra a relação entre modernismo e 'primitivismo' no colecionismo de Ema Klabin.

A pequena coleção de arte pré-colombiana segue o mesmo trajeto, aprofundando questões sobre nossas origens, explorando as culturas ancestrais da Américas. Em sua casa de campo, Ema já se aventurara pela arte do Peru, reunindo peças de mobiliário e telas do período colonial. (COSTA, 2007, p. 123).

Ema Klabin viajava com frequência visitando algumas das regiões ditas exóticas. De acordo com Paulo Freitas, ela "visitou quase todos os continentes, conheceu culturas e hábitos" (COSTA, 2007, p. 86). Nessas viagens, Ema Klabin adquiriu diversas peças para sua coleção, como mencionado

<sup>12</sup> Revista *Tribal People* - 02/04/2008, página 130

por Paulo de Freitas Costa ao comentar a procedência de algumas peças orientais:

A partir de suas viagens de volta ao mundo, iniciadas na década de 1950, Ema começa a reunir um segundo conjunto de peças orientais, mais raras e exóticas, provenientes dos países pelos quais passou. Essa maneira de colecionar tem sua origem nos Grand Tours – viagens em que membros da aristocracia deslocavam-se a países distantes em busca de aprimoramento pessoal, baseado na apreciação estética e no contato com outras culturas. (COSTA, 2007, p. 102).



**FIG. 5 - Ema Klabin em frente à Grande Esfinge de Gizé. Giza – Egito. 1950.** Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Essa prática de compra em viagens também mantinha um modelo de colecionismo dentro da elite. No arquivo pessoal de Ema Klabin encontra-se fotos de algumas dessas viagens, porém aqui apresenta-se apenas algumas realizadas em regiões do continente africano, como Giza, no Egito, visitada por ela em 1950, e Durban, na África do Sul, visitada em 1956.



**FIG. 6 - Ema em riquixá puxado por homem em traje típico zulu. Durban–África do Sul. 1956.** Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Concluindo, estudo sugere que tanto Ladisla Segy quanto Ema Klabin era parte de uma elite que comercializou, difundiu e reproduziu ideias “primitivistas” através do mercado de arte ou do colecionismo. É possível analisar por esse viés diversas figuras participantes do sistema das artes,

tanto desse período quanto da atualidade, sendo a análise realizada aqui sobre Ema Klabin e Ladislav Segy apenas um recorte dentro dessas possibilidades.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Prefácio*. In: *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução de Maria José Tavares

\_\_\_\_\_. Será o pós em pós-moderno o pós em pós-colonial? In: *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução de Maria José Tavares.

BARROS, José D' Assunção. *As influências da arte africana na arte moderna*. Revista Afro-Ásia. Nº 44. P. 37-95. 2001.

BEURDEN, Sarah Van. *African Art at the Museum of Primitive Art*. Department of African-American and African Studies - Ohio State University. Rockefeller Archive Center Publications. 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

COSTA, Paulo de Freitas. *Sintonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. Editora Iluminuras. 2007. São Paulo.

ERRINGTON, Sherry. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. Berkeley/ Los Angeles / London: University of California Press, 1998.

FEIERMAN, Steven. African histories and the dissolution of world history [Histórias africanas e a dissolução da história

mundial]. In: BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, J. (editors). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp.167-212. Tradução para o curso de História da África - Cristina Wissenbach.

GELL, Alfred. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana. *A sociologia da arte de Bourdieu procurou evidenciar a estreita ligação entre política e preferências estéticas*. Revista CULT. Edição 128. Cadernos Hierarquias da Cultura.

KUPER, Adam. *Cultura – a visão dos antropólogos*. Tradução de Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP. EDUSC, 2002.

PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: Harrison, Charles. Frascina, Francis e Perry, Gill (org). *Arte moderna – práticas e debates: Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1998.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEMIN, Alain. *Mercado de arte, instituições artísticas e...passaportes*. Entrevista. Revista Proa, nº 01, vol. 01.

RANGER, Terence. A invenção da tradição na África colonial. In.: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1997.



RIBEIRO JR. Ademir e SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Estudo estilístico e iconográfico das esculturas edan do acervo do MAE-USP*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 13, 2003: 227-258.

SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York.

\_\_\_\_\_. *Masks of black Africa*. Editora Dover Publications. 1ª Ed. 1976. New York.

### Periódicos

*Jornal Correio da manhã*, 11/07/1956, Caderno 1, p. 12.

*Jornal Correio da manhã*, 13/11/1956, 1º cad. P. 18.

*Jornal Última hora*, 23/07/1956. Caderno 2. p. 7.

*Jornal Última hora*, 23/07/1956. Caderno 2, p. 7.

### Folders

*Magic and Religion in African Sculpture*. Segy Gallery. 9 oct – 14 nov. 1953. New York.

*African Sculptures from the French Colonies*. Segy Gallery. 15 Jan. – 22 Feb. 1952. New York.



## Mario Sironi entre o Novecento e as Pinturas Murais: Produção e Crítica

### RESUMO

Dentro do contexto internacional de reavaliação da produção artística italiana no entreguerras, emerge a figura de Mario Sironi. Suas relações próximas com o fascismo renderam-lhe tanto o papel central na produção artística italiana do regime quanto o banimento de sua figura da história da arte. Este artigo propõe apresentar, a partir dos estudos já existentes e de textos críticos da época, um período específico do percurso do artista, que vai de meados da década de 1920 até o início dos anos 1930, caracterizado pelo distanciamento do artista da estética do Novecento Italiano em busca de uma pintura mais gestual.

### ABSTRACT

*Within the international context of re-evaluation of Italian artistic production in the inter-war period, Mario Sironi's figure emerges. His close relations with fascism earned him both a central role in Italian artistic production of the regime and banishment of his figure in art history. This article proposes to present, from the existing studies and critical texts of the time, a specific period of the artist's career, from the mid 1920s to the early 1930s, characterized by the artist's distancing from the aesthetics of Novecento Italiano in search of a more gestural painting.*

**Andrea Augusto Ronqui**

Graduada em Storia e Tutela dei Beni Artistici  
pela Università degli Studi di Firenze.

Mestranda do Programa Interunidades  
em Estética e História da Arte  
da Universidade de São Paulo.

Bolsista da CAPES.

**A**s relações entre as artes e os governos totalitários são um terreno vasto para as ciências humanas, não apenas porque a arte, como meio de expressão e comunicação, contém enorme potencial propagandístico, mas também porque cada regime se utilizou desse potencial de forma particular. No caso do fascismo italiano, a arte constituiu um instrumento de consenso: celebrando a cultura da nação, desejava obter apoio e prestígio das elites culturais. O primeiro fascismo se pretendia estilo de vida, e o que quis-se chamar “arte fascista” foi, na realidade, a expressão do espírito da época fascista que deveria, para isso, valer-se não da retórica, mas do estilo, preservando para a arte certa autonomia<sup>1</sup>.

Com a ascensão do fascismo, a jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti viu a oportunidade de realizar suas ambições de devolver à arte italiana a primazia do tempo dos grandes mestres e transformou o movimento que fundara em 1922, o *Novecento Italiano*, num conceito que deveria compreender toda a arte moderna italiana<sup>2</sup>. O principal agente do processo de criação da “arte do período fascista” foi Mario Sironi (1885-1961) que, por sua amizade com Sarfatti e com outros protagonistas do fascismo, tornara-se fiel representante e, posteriormente, o artista mais próximo do regime.

<sup>1</sup> Sobre termo “arte fascista”, o que ele deveria representar e sua mutação com o passar do tempo: Cfr. BRAUN, Emily. *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. (1a edição: *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge:Cambridge University Press, 2000).

<sup>2</sup> Cfr. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Novecento, Novecento Italiano, Artistas Italianos no Novecento”. In: *Classicismo, realismo e vanguarda: Pintura italiana do*

O presente estudo faz parte da pesquisa em andamento dentro da coleção do MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) que busca investigar as obras, naquela coleção, deste artista que hoje é pouco conhecido no Brasil, e esse não é um fato só nosso. O artista ganhou o ostracismo nos manuais de história da arte por suas escolhas políticas, assim como toda a produção artística do entreguerras foi considerada, até o último quarto do séc. XX, um hiato na história da arte italiana. Porém, graças a estudos das últimas décadas<sup>3</sup>, esse período vem sendo reavaliado. Este texto aborda um período específico do percurso de Sironi, em que suas obras começam a distanciar-se da estética do *Novecento*, adquirindo estilemas que foram chamados pelos críticos da época de “expressionistas”, termo que foi adotado também por seus estudiosos.

Para compreender o referido período, faz-se necessária breve apresentação do percurso do artista. Sironi cresce no ambiente romano, onde começa a carreira de toda uma vida como ilustrador em jornais e periódicos e tem a primeira formação artística, na *Libera Scuola del Nudo*, onde entra em contato com as correntes simbolistas e divisionistas. Na década de 1910, adere ao futurismo e flerta com a pintura metafísica; em 1922, ajuda a fundar e

*entreguerras* (catálogo da exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

<sup>3</sup> Se remete a: BOSSAGLIA, Rossana. *Il “Novecento Italiano”*. Milão: Charta, 1995. (1a edição, *Il “Novecento Italiano”*. Storia, documenti, iconografia. Milão: Feltrinelli, 1979); BRAUN, Emily. 2003, op. cit.; MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, op. cit.

promover o *Novecento Italiano* com Margherita Sarfatti, produzindo obras classicistas em linha com o “Retorno à Ordem” internacional<sup>4</sup>; na segunda metade de década, suas obras adquirem certa estética “expressionista”; nos anos 1930, dedica-se à produção e difusão da pintura mural, “a arte pública por excelência”; no segundo pós-guerra, suas pesquisas artísticas modificaram-se radicalmente e foram em direção à abstração. Este artigo se propõe a investigar o que teria norteado a produção de Mario Sironi no período após o *Novecento Italiano* e antes das pinturas murais, a partir das referências presentes nos escritos de seus estudiosos e da análise crítica de suas obras do período. Procuraremos analisar, dentro desse recorte, que fatores contribuíram para essa evolução do estilo pictórico e dos modos de representação adotados pelo artista.

A fundação do grupo dos pintores do *Novecento*<sup>5</sup>, em 1922, foi a consolidação das reuniões que Margherita Sarfatti realizava desde 1920. Mais do que um estilo pictórico em comum, o grupo propunha a convergência a um ideal coletivo que fosse a expressão do seu tempo, que se daria por meio de um “classicismo moderno”, isto é, preservar a herança da síntese da forma vinda das vanguardas, mas em composições recuperassem a tradição artística do classicismo.

<sup>4</sup> Fenômeno europeu do período pós-Primeira Guerra Mundial, caracterizado pela superação da estética vanguardista, pela recuperação da tradição na arte e pela revalorização de valores culturais nacionais e conservadores. Cfr. CHIARELLI, Tadeu. *O Novecento e a arte brasileira*. Revista de Italianística, ano III, nº 3, 1995.

<sup>5</sup> Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi. O nome se deve à ambição de devolver à arte

As obras presentes na Bienal de Veneza de 1924 – primeira exposição de destaque na qual o grupo expôs com a etiqueta do *Novecento* – representam a produção clássica de Sironi, como *L’allieva* (1923-1924)<sup>6</sup>: a composição remete aos retratos renascentistas, mas as figuras são desenhadas de forma sintética, quase geométrica, com contornos nítidos e contrastes de luz e sombra definidos; a geometria do esquadro e da pirâmide são sínteses da forma pura platônica.

Em 1926, ocorre a “*I Mostra del Novecento Italiano*”, quando o movimento adquire dimensão nacional e, naquele mesmo ano, Sarfatti muda-se para Roma, dando fim aos encontros semanais com os artistas. São dois dados significativos, pois é possível ver o início de uma transformação nas obras de Sironi a partir de então. De fato, Pontiggia aponta que, àquela altura, já não se fala mais em platonismo<sup>7</sup> e Fabio Benzi identifica em Sironi o abandono progressivo da poética novecentista nos anos seguintes. A partir de 1926, a matéria vai lentamente ganhando uma liberdade gestual, as pinceladas tornam-se densas e nervosas, os contornos nítidos e precisos vão esfumando-se, as figuras bem definidas vão tornando-se distorcidas ou incompletas: são as características identificadas pelos críticos como variantes de um “estilo expressionista”, que terá seu ápice na “*I Quadriennale de Roma*” em 1931.

moderna italiana o protagonismo da época dos grandes mestres do *Quattrocento* e *Cinquecento*.

<sup>6</sup> *A allieva*, 1923-24, coleção particular.

<sup>7</sup> Cfr. PONTIGGIA, Elena. *Mario Sironi: La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*. Milão: Johan&Levi, 2015.



A Quadrienal romana, organizada pelo artista e escritor Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), vinha com a proposta de promover a produção artística nacional. A sua primeira edição em 1931 marcou a carreira de Sironi, não apenas porque ele expôs a quantidade significativa de 29 obras e numa sala individual, mas também porque esse núcleo de obras era representativo da transformação que sua produção sofrera naqueles últimos anos. Em grandes exposições como essa, os artistas procuravam expor o que havia de mais recente na sua pesquisa. Embora na sala de Sironi houvesse algumas obras do período “clássico”, a maioria era de pinturas que já não faziam parte do programa pictórico do *Novecento*. Essa exposição também representa o encerramento dessa fase “expressionista” do artista que, no ano seguinte, tomaria uma direção diferente. Assim, as obras dessa exposição e sua recepção pela crítica servirão de referência para entender a produção daqueles anos.

As pinturas do início desse período começam a esboçar uma acentuação plástica da matéria. A propósito do quadro *La famiglia* (1927-1928)<sup>8</sup>, o crítico A. Margiotti escreveu:

*Si osservi la famiglia, per apprezzare queste qualità essenziali alle quali possiamo aggiungere una **potenza***

<sup>8</sup> *A família*, 1927-1928, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma.

<sup>9</sup> “Observe-se a família, para admirar essas qualidades essenciais às quais podemos acrescentar uma **potência de síntese** que se manifesta no fundo da paisagem e nas **figuras traçadas por poucas linhas**, com massas sólidas, com **violência da pincelada**” (todas as traduções do italiano são nossas). MARGIOTTI,

*di sintesi che si manifesta negli sfondi del paesaggio e nelle **figure tratteggiate da poche linee**, con masse solide, com **violenza di pennellata**. (grifo nosso)<sup>9</sup>*

O que Margiotti admira são os valores plásticos da arte moderna, expressos através da síntese e da pincelada expressiva.

Nas obras de 1930/1931, a matéria pictórica ganha vitalidade e autonomia, as figuras tornam-se mais sumárias, a pincelada torna-se mais violenta e carregada. *Composizione (San Martino)*<sup>10</sup> é exemplar do ápice que alcançou o “expressionismo” de Sironi nesse período. O artista apresenta o episódio medieval com figuras sumárias e cores vibrantes, elaboradas com pinceladas densas e violentas que potencializam a dramaticidade da cena. No acervo do MAC USP há uma composição análoga na obra *Gli Emigranti* (ou *San Martino ou Profughi*)<sup>11</sup>. Os corpos vigorosos e seminus são o arquétipo sironiano do camponês, que torna-se muito frequente nas obras daqueles anos. O desejo de síntese da forma, corpos vigorosos, as pinceladas evidentes e carregadas, a atmosfera dramática, grandes contrastes de luz e sombra fazem desta obra também representativa desse período. Essas características podem ser observadas em outra obra do artista presente no MAC, *Composizione* (1931)<sup>12</sup>.

A. Alla I Quadriennale romana, *Corriere Padano*, 13 de março de 1931 (In: BENZI, 1993, op. cit., p. 194).

<sup>10</sup> *Composição (São Martinho)*, 1930, coleção particular.

<sup>11</sup> *Os Emigrantes* (ou *São Martinho* ou *Refugiados*), 1930, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

<sup>12</sup> *Composição*, 1931, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Essa direção “expressionista” causou estupefação mesmo nos críticos favoráveis a Sironi, como o amigo Vincenzo Costantini, que descreveu as figuras como “personagens deformados e dolorosos que parecem pintados com sangue”, ou a própria Sarfatti, para a qual os quadros exprimiam uma “beleza terrível”<sup>13</sup>. Benzi ressalta a dramaticidade de alguns termos usados pela crítica para falar das obras sironianas da Quadrienal, como “o tormento, a agitação, o furor gótico, o heroísmo romântico”<sup>14</sup>. Segundo Pontiggia, as pinceladas são descritas ora como violentas, ora como vibrantes, ora como “golpes de cor” e “jorros de alvaiade” que desfaziam a forma mais do que a compunham<sup>15</sup>. Percebe-se ao mesmo tempo assombro e admiração na avaliação de Rodolfo Pallucchini:

*Senza dubbio Mario Sironi è il più ardito innovatore del momento pittorico attuale; con una turbolenza degna di un Rouault, egli agita nelle sue pitture un'enfasi chiaroscurale secentesca. Le sue composizioni, veri incubi pittorici, sono spesso ordinate in un'atmosfera polemicamente cerebrale (...) Il fenomeno della sua pittura è l'indice di un gusto della sua epoca, tendente all'abnorme, all'assurdo, al mostruoso, non tanto di*

*origine latina, quanto piuttosto serpeggiante in certi strati malati delle culture europee*<sup>16</sup>.

Benzi entende que, ao referir-se ao que povoava “certas classes doentes das culturas europeias”, Pallucchini reconhece em Sironi tendências herdadas do expressionismo alemão e do fauvismo (falaremos mais adiante da citação de Rouault), isto é, da arte que anos depois seria considerada degenerada. O comentário de Arturo Lancellotti ajuda a compreender a percepção ambígua de certos críticos que reconheceriam no artista muita capacidade mas pouca contribuição artística:

*Sironi è un artista intorno al quale le polemiche si sono accese fortemente. [...] Sironi ha doti di forte disegnatore, è un rude ma potente costruttore di volumi. [...] egli si serve di una tavolozza volutamente povera e tenebrosa, che finisce col sommergere al primo sguardo, pur con i suoi potenti chiaroscuri, tutte le qualità dell'artista. Pare che egli si proponga riuscire sgradevole: dirò di più, repellente. Ma questa, che è una reazione polemica al senso di melliflua piacevolezza di certa pittura corrente, non può di certo essere il suo fine, e noi*

<sup>13</sup> PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p.. 176.

<sup>14</sup> BENZI, Fabio, 1993, op. cit., p.. 23.

<sup>15</sup> PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 176.

<sup>16</sup> “Sem dúvida Mario Sironi é o mais audaz inovador do momento pictórico atual; com uma turbulência digna de um Rouault, ele agita nas suas pinturas uma ênfase de claros-escuros seiscentista. As suas composições, verdadeiros pesadelos

pictóricos, com frequência são ordenadas em uma atmosfera polemicamente cerebral (...) O fenômeno da sua pintura é o índice de um gosto da sua época, que tende ao anormal, ao absurdo, ao monstruoso, não tanto de origem latina, mas de algo que povoa certas classes doentes das culturas europeias” (BENZI, Fabio, 1993, op. cit., p. 23).

*attendiamo che Sironi si stanchi di polemizzare e cominci a dipingere*<sup>17</sup>.

Lancellotti vê em Sironi um grande talento, mas o acusa de subutilizá-lo, e ainda insinua que suas escolhas estéticas seriam pelo desejo de polemizar e não por uma razão intrinsecamente artística.

Ainda sobre a Quadrienal, Ugo Ojetti escreve que Sironi “fez um longo caminho para distanciar-se de quem gostaria de entender o que ele quer dizer...”<sup>18</sup>. Ojetti foi um dos principais porta-vozes dos ataques sistemáticos que os fascistas reacionários empreenderam, naqueles anos, contra Margherita Sarfatti e o *Novecento Italiano*. Contra Sironi, Ojetti o acusaria de ser “cosmopolita demais” e até xenófilo, o que seria contra os ideais nacionalistas do fascismo. No debate, que aconteceu por meio de artigos publicados no jornal *Il Popolo d'Italia* (no caso de Sironi) e no “*Regime Fascista*” (no caso de Farinacci e Sommi Picenardi) Sironi defende o projeto artístico do *Novecento*<sup>19</sup>, reivindicando para a pintura uma concepção idealística pautada na ideia de construção. As acusações colocavam em dúvida inclusive sua fidelidade ao regime, ainda que as encomendas de obras públicas tivessem sido abundantes durante toda a década de 1930.

<sup>17</sup> “Sironi é um artista em torno do qual as polêmicas se acenderam fortemente. [...] Sironi tem o dom de um grande desenhista, é um rude mas potente construtor de volumes. [...] ele se serve de uma paleta de cores propositalmente pobre e tenebrosa que acaba por afundar, ao primeiro olhar, mesmo com seus potentes claros-escuros, todas as suas qualidades de artista. Parece que ele se proponha a ser desagradável: direi mais, repelente. Mas esta, que é uma reação polêmica ao senso de doce amabilidade de certa pintura corrente, decerto não pode ser o

Emily Braun aponta que os críticos favoráveis interpretaram sua liberdade estilística e seu anticonformismo como expressões do espírito violento e revolucionário do “fascismo da primeira hora”, ambos marcados por intuição e ação. Por outro lado, essa mesma liberdade levou alguns críticos a considerar intransigente a sua postura em relação ao gosto do público médio. “Diante de certas figuras, de uma pintura firme e penetrante, mas, por exemplo, com a cabeça apagada no último momento, as pessoas ficavam mal, desorientadas”, afirmaria Raffaello Giolli sobre uma mostra de 1930. A tensão visual que há entre solidez e incompletude, entre áreas de cor densas e liquefeitas, provoca uma inquietação nem sempre bem-vinda: uma dinâmica tipicamente modernista. Na análise de Braun, para o pintor as formas incompletas deveriam evocar não apenas as partes físicas que o olho não vê (um pé, um braço, detalhes do rosto...): evocariam uma nação que estava em construção com bases na mão de obra de uma humanidade heroica, celebrada nas figuras populares. A evocação, oposto da retórica, era um dos ideais da chamada arte fascista estabelecidos por Sarfatti.

Além dessa transformação estilística, observa-se uma mutação temática. A partir de 1927-28, seus quadros são dominados representações arquetípicas de figuras das

seu fim, e nós aguardamos que Sironi se canse de polemizar e comece a pintar” (Ibid., p. 194).

<sup>18</sup> PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 177.

<sup>19</sup> O Novecento defendido por Sironi deve ser entendido aqui como o projeto maior promovido por Margherita Sarfatti, associado à própria ideia de arte moderna italiana, e não como a escola pictórica da qual o artista vinha se distanciando no período em análise neste texto.

classes mais baixas – trabalhadores, bebedores solitários, camponeses, pescadores, mendicantes – e também pequenos núcleos familiares que aludem à Sagrada Família e a Adão e Eva, progenitores do mundo cristão. As figuras são concebidas epicamente, mas representadas em desenhos incompletos, às vezes grotescos: o não idealizado identificava-se com a natureza espontânea das classes populares. Pinceladas largas, membros exagerados e um claro-escuro expressivo conferem vitalidade às figuras de homens comuns. Vigorosas figuras femininas e masculinas, pastores, casais e ícones familiares evocam um passado ao mesmo tempo distante e eterno.

As cenas são quase sempre ambientadas em cenários remotos, inóspitos, constituídos por rochas e montanhas, claramente pré-industriais e de inspiração trecentista, chamados por Constantini de “paisagens primordiais” que evocam “tempos imemoráveis”<sup>20</sup>. Destituídas de detalhes fisionômicos e de elementos que permitam a periodização histórica, as figuras que habitam essas paisagens representam uma “humanidade das origens” em uma atmosfera solene e dolorosa que, na sua dimensão atemporal, alude aos valores do eterno: a um tempo mítico<sup>21</sup>. O estudo de Braun indica que a eternidade do mito, de enorme força evocativa, encontrava ressonância no ideal fascista de propor a imagem da eterna primazia do povo

italiano. Ao transpor para as telas a própria visão monumental do trabalhador italiano, Sironi transmitia a mensagem fascista de um “futuro plasmado pelos valores do passado”.

Ao mesmo tempo, Sironi tem uma concepção trágica do mundo e do homem. Para o artista, a pintura não era um prazeroso entretenimento, mas o “teatro de um drama”<sup>22</sup>. Porém, é necessário observar que a dramaticidade das suas obras não está nos temas, que revelam a força grandiosa do espírito humano, mas no estilo pictórico, nas figuras arquetípicas, destituídas de uma expressão individual, saturadas pelo peso da matéria, às vezes oprimidas pelos contornos da tela, ambientadas em uma atmosfera de fatalidade.

Scheiwiller (1930)<sup>23</sup> considerava Sironi trágico pela sua condição de artista destinado à incompreensão de um público despreparado, sensível ao prazer visual imediato e indiferente aos dramas do espírito humano. “Não é arte para seduzir os olhos”, escreveria Carlo Carrà<sup>24</sup> no catálogo de uma mostra de 1932. O próprio Sironi diria que “a arte não precisa ser simpática, compreensível, mas exige grandeza, nobreza de princípios”<sup>25</sup>.

Elena Pontiggia descreve esse período “expressionista” como “uma fase de experimentação” ou “um momento de crise”<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. BRAUN, Emily, 2003, op. cit., p. 149-150.

<sup>21</sup> Cfr. PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 175.

<sup>22</sup> Ibid., p. 152

<sup>23</sup> Cfr. SCHEIWILLER, Giovanni. *Mario Sironi* (Arte Moderna Italiana n. 18). Milão: Ulrico Hoepli, 1930.

<sup>24</sup> BRAUN, Emily, 2003, op. cit., p. 158.

<sup>25</sup> SIRONI, Mario. *Antelami*, La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, fevereiro de 1936. In: PONTIGGIA, Elena (org.). *Mario Sironi. Scritti e pensieri*. Milão: Abscondita, 2000: p. 100.

<sup>26</sup> PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 163.



Em 1931, a propósito da Quadrienal romana, o crítico Rodolfo Pallucchini, como vimos, comparou o estilo de Sironi com a “turbulência digna de um Rouault”. Os ecos de Rouault são descritos como evidentes em alguns textos, que fazem referência às obras expostas pelo artista francês na Bienal de Veneza de 1928, que Sironi teria visto e ficado impressionado com o *pathos* expressivo dos personagens amplificado pelas pinceladas carregadas de tinta e gestualidade.

Pontiggia afirma que Sironi “se mede com o expressionismo de Rouault” e menciona a cabeça rouaultiana da Virgem da *Annunciazione*<sup>27</sup> da capela do Hospital Niguarda Ca' Granada: a cabeça baixa, de perfil, olhos serenamente fechados e nariz e sobrelhaça bem definidos, é frequente nos quadros de Rouault dos anos 1920. Esse modelo de desenho também parece ser a inspiração para a obra *Pescatore* (1930), para a cabeça do camponês no quadro *La famiglia* (1930)<sup>28</sup>, e para algumas obras dos anos seguintes.

O catálogo de Fabio Benzi para a mostra de 1993<sup>29</sup> traz alguns exemplos de obras que evocam claramente o *pathos* rouaultiano, mas não foram encontradas análises mais aprofundadas dessa relação. Os quadros que Rouault expôs naquela Bienal foram apenas dois (“Os clowns” e “Dois personagens”, não identificados nesse estudo), no pavilhão da França. Scheiwiller reconhece pontos em comum entre os

dois artistas, mas afirma considerá-los, pelo menos naquele momento, mera analogia formal.

De qualquer forma, o nome de Rouault estava circulando no ambiente artístico de Milão no fim da década e parece haver um consenso entre seus estudiosos sobre os reflexos do modo de pintar do pintor francês nas pinturas de Sironi a partir do final dos anos 1920. O artista italiano escreveria, em 1950, que “Rouault é um poeta, um espírito angélico”<sup>30</sup>.

A sua juventude compreendeu uma formação multicultural, do simbolista alemão Klinger ao inglês William Morris, estudou a filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, leu Leopardi e Baudelaire, estudava e ouvia a música de Wagner<sup>31</sup>. De acordo com Braun, o nome do compositor alemão voltou a circular na Itália em 1926, quando o ciclo do Anel de Nibelungo foi encenado em Milão, e tornou-se modo de expressão de uma nova militância cultural, de natureza autoritária. A autora afirma que o wagnerismo na Itália “promovia o culto do gênio individual contra a mediocridade do público médio: exaltava a nobreza de espírito, o antiliberalismo e a primazia da experiência estética”, valores que viriam ao encontro das ambições estilísticas de Sironi e das ambições políticas do fascismo. Ela associa a ambientação mítica sironiana às óperas de Wagner, na medida em que “contavam com as reações emotivas individuais para suscitar uma consciência nacional coletiva”,

<sup>27</sup> Cfr. PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 163 e 217.

<sup>28</sup> *A famiglia*, 1930, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

<sup>29</sup> Mostra *Sironi*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 9 de dezembro de 1993 a 27 de fevereiro de 1994. Catálogo da exposição em BENZI, Fabio, 1993, op. cit.

<sup>30</sup> PONTIGGIA, Elena, 2000, op. cit., p. 171.

<sup>31</sup> Cfr. PONTIGGIA, Elena, 2015, op. cit., p. 25.

e identifica ecos wagnerianos em cenografias teatrais projetadas pelo artista em 1930, que apresentam as mesmas paisagens rochosas que se veem em outros quadros daqueles anos.

No ano seguinte à I Quadrienal de Roma, Sironi publica o artigo *Pittura murale*<sup>32</sup> e, em 1933, o *Manifesto della pittura murale*<sup>33</sup>, que estabelece na grande decoração os ideais estéticos que promoveriam o culto da nação, pois recuperariam a grande tradição artística italiana: os ciclos de afrescos de Giotto e Masaccio, os mosaicos de Ravena, os relevos românicos, e a relação dessas técnicas com a espacialidade da arquitetura. Os ideais estéticos de Sironi convergiam com os ideais políticos do fascismo. O novo programa, porém, não comportava a distorção “expressionista”, levando Sironi a retomar um certo classicismo no desenho e adotar a temática épica condizente com as grandes dimensões. A década de 1930 seria dedicada à grande decoração e consolidaria as relações de Sironi com o regime fascista, para o qual o artista realizou boa parte das encomendas públicas dos anos seguintes.

A lealdade aos próprios princípios estéticos e políticos, ao mesmo tempo, custou a Sironi um lugar de destaque na história da arte e rendeu-lhe a antipatia dos fascistas mais extremistas. Embora acreditasse fielmente no fascismo como programa de reconstrução da nação e de uma pátria heroica, não abriu mão de sua autonomia criativa e da herança recente deixada pelas vanguardas, sobre as quais

construiu as bases para a própria arte. A relação do artista com o fascismo é tão complexa quanto pode ser a relação dos regimes totalitários com as classes intelectuais e artísticas propensas, por natureza, a algum engajamento. Por esse motivo, reavaliações históricas, como as que vêm sendo feitas sobre o período do entreguerras, são ainda mais necessárias para uma compreensão mais profunda dessas relações.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENZI, Fabio (org.). *Mario Sironi 1885-1961* (catálogo da exposição). Milão: Electa, 1993.

BOSSAGLIA, Rossana. *Il “Novecento Italiano”*. Milão: Charta, 1995. (1ª edição, *Il “Novecento Italiano”. Storia, documenti, iconografia*. Milão: Feltrinelli, 1979).

BRAUN, Emily. *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. (1a edição: *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

\_\_\_\_\_. *Classicismo, realismo e vanguarda: Pintura italiana do entreguerras* (catálogo da exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Tese de livre-docência, Museu de Arte Contemporânea, USP, defendida em 2014.

<sup>32</sup> “Pintura mural”, *Il Popolo d'Italia*, 1º de janeiro de 1932. In: PONTIGGIA, Elena, 2000, op. cit., p. 21.

<sup>33</sup> “Manifesto da pintura mural”, *La Colonna*, dezembro de 1933. Assinado também por Campigli, Carrà e Funi. Ibid., p. 43.

PONTIGGIA, Elena. *Mario Sironi: La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*. Milão: Johan&Levi, 2015.

PONTIGGIA, Elena (org.). *Mario Sironi. Scritti e pensieri*. Milão: Abscondita, 2000.

SCHEIWILLER, Giovanni. *Mario Sironi* (Arte Moderna Italiana n. 18). Milão: Ulrico Hoepli, 1930.



## CAPÍTULO V

FOTOGRAFIA

CINEMA

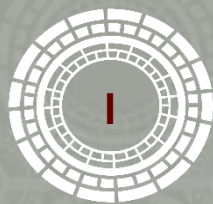
FOTOGRAFIA, CINEMA,

CULTURA VISUAL

VISUAL & ATIVISMO

& ATIVISMO





## Dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia à Institucionalização de uma História da Fotografia no Brasil: Primeiros Apontamentos

### RESUMO

O presente artigo busca identificar certas características da produção bibliográfica da história da arte no Brasil, especialmente no que se refere aos discursos ligados à fotografia. Toma-se dos discursos consagrados durante os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, nomeadamente aqueles relativos às questões políticas e sociais, que dominaram os debates e exposições durante aquele evento. Frente a estes temas, procura-se identifica-los no artigo de Boris Kossoy, publicado no volume História Geral da Arte no Brasil organizado por Walter Zanini.

### ABSTRACT

*This article aims to identify certain characteristics of the bibliography on the history of art in Brazil, especially on the photography subject. It thinks about the narratives organized during the Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, especially the political and social reality of the Latin-American countries, that was the main subjects of the speeches and exhibitions. Faced with these themes, it aims to identify them in the article of Boris Kossoy, published in the volume História Geral da Arte no Brasil organized by Walter Zanini.*

**Eduardo Augusto Costa**

Pós-Doutorando. Departamento de História do  
IFCH-UNICAMP.

Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, organizados pelo Conselho Mexicano de Fotografia entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980, foram sem sombra de dúvidas alguns dos mais importantes ciclos de eventos dedicados à fotografia latino-americana.<sup>1</sup> Os desdobramentos decorrentes destes eventos podem ser ainda hoje reconhecidos, sendo que naquele momento foi possível organizar uma rede significativa de fotógrafos atuantes, sistematizando pela primeira vez temas e debates que vinham sendo tratados pelos fotógrafos, assim como sinalizando abordagens a serem enfrentadas. Foi também a partir dos primeiros colóquios que se identificou e organizou uma produção, em grande parte, desconhecida ou ignorada por historiadores da arte, assim como pelos próprios fotógrafos. O reconhecimento dessa transformação pode ser destacado no crescente interesse de europeus e norte-americanos pela produção dos latino-americanos, desdobrando-se em relevantes exposições que se seguiram após o I Colóquio Latino-Americano de Fotografia realizado no ano de 1978.

Contando com apoio da Unesco e do International Center of Photography (ICP), *Photography: Venice'79*<sup>2</sup> foi uma das maiores exposições de fotografia até então realizadas na Europa. Os temas e abordagens fotográficas foram amplos, reservando-se espaço para alguns dos assim chamados mestres da fotografia – como Alfred Stieglitz,

Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Diane Arbus, Lewis Hine e Eugène Atget. Para além dos fotógrafos consagrados, a exposição reservava espaço para novos temas e abordagens, contando, assim, com uma reedição em pequena escala da exposição realizada pelo Conselho Mexicano no ano anterior. No mesmo ano de 1979, quando a fotografia latino-americana era descoberta no continente europeu, o *Rencontre D'Arles* também dedicou sua atenção para a fotografia latino-americana. Vale aqui destacar que, ao contrário da mostra *Photography: Venice'79*, que se caracterizou como ação particular e localizada na busca pelo reconhecimento da fotografia no interior da já consagrada Bienal de Veneza, o *Rencontre D'Arles* era evento amplamente conhecido e consagrado entre fotógrafos e historiadores da fotografia, legitimando o debate em torno da fotografia latino-americana.

Se os primeiros Colóquios Latino-Americanos de Fotografia logo despertaram a atenção dos principais centros de debate dedicados à fotografia, as duas exposições realizadas na Europa, ainda nos anos 1970, contribuíram definitivamente para a difusão da fotografia latino-americana. *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute*, realizada no Kunsthhaus de Zurique em 1981<sup>3</sup>, assim como *La Photographie Contemporaine en Amérique Latine*,

<sup>1</sup> Para um entendimento mais alargado do que foram estes colóquios, ver: VILLARES, Mônica Ferrer. *Feito na América Latina 1978: teoria e imagem um debate reflexivo sobre a fotografia da "Nossa América"*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2016. (Doutorado).

<sup>2</sup> PALAZZOLI, Daniela; SGARBI, Vittorio; ZANNIER, Italo (eds.). *Photography: Venice'79*. Rizzoli: New York, 1979.

<sup>3</sup> BILLETER, Erika. *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute*. Kunsthhaus Zürich: Zürich, 1981.

realizada no Centre Pompidou em 1982<sup>4</sup>, foram mostras que se organizaram a partir do que se pôde ver e debater nas exposições realizadas na Cidade do México, Veneza e Paris. Nestas duas exposições do início dos anos 1980, temas debatidos ao longo dos colóquios mexicanos – como *fotografia e ideologia; a fotografia como instrumento de luta; a possibilidade de ação de uma fotografia comprometida dentro das estruturas vigentes na América Latina; imagens da miséria; e fotografia como reflexo das estruturas sociais* – foram recorrentemente abordados pelos curadores, corroborando a narrativa de uma fotografia ‘social’ e ‘política’, atribuída à fotografia da América Latina. Assim, se as exposições organizadas na Cidade do México assinalavam para estes temas como fundamentos, as exposições europeias contribuíram decisivamente para o fortalecimento de uma narrativa para a fotografia latino-americana.

A reivindicação de um lugar para fotografia latino-americana, tendo como temas questões sociais e políticos, aparece de maneira bastante clara não apenas nas fotografias apresentadas ao longo dos colóquios realizados no México, mas também nos debates que se sucederam nestes eventos. Na apresentação do Segundo Colóquio, o fotógrafo Pedro Meyer, um dos idealizadores do evento, é bastante claro quanto a este papel da fotografia na América Latina:

“Não se pode esquecer que, em contraste com a Europa e com os Estados Unidos, a América Latina, por sua própria pobreza e exploração, converteu-se no cenário de imensas lutas sociais, revoluções e repressões; por isso contém a grande semente do futuro. A fotografia latino-americana necessariamente se encontra vinculada a essas realidades, seja direta ou indiretamente, e terá que prestar contas de si mesma e de sua eventual contribuição, como arte, como testemunho, como parte integral da cultura de nossa época.”<sup>5</sup>

A mobilização dos fotógrafos em torno de uma reflexão política e social pode ser tomada como decorrência direta da realidade dos países latino-americanos, daquele momento. A renovada esperança socialista deflagrada com a Revolução Cubana, em 1959, ou com a Revolução Sandinista, na Nicarágua em 1979, e as nebulosas perspectivas decorrentes das ditaduras militares na Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai faziam da América Latina um palco de grandes transformações sócio-políticas na segunda metade do século XX, mas, também por isso, um objeto de grande disposição de historiadores, sociólogos e filósofos de todo o mundo. Tal disposição pode ser identificada, por exemplo, na vinda do filósofo francês Felix Guattari ao Brasil e seu interesse pela *micropolítica* transformadora das comunidades eclesiais de base, dos

<sup>4</sup> *La Photographie Contemporaine en Amérique Latine*. Centre Georges Pompidou: Paris, 1982.

<sup>5</sup> MEYER, Pedro. ‘Palavras de apresentação: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia’. In: *Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*. FUNARTE; INFoto: Rio de Janeiro, 1987. p.11-12.

sindicalistas e dos novos partidos políticos, como o PT, o Partido dos Trabalhadores.<sup>6</sup> Grande parte dos fotógrafos latino-americanos, participantes deste contexto social e político, não se furtaram a esses temas e acabaram por dedicar boa parte de seus trabalhos a essa solidariedade latino-americana voltada à denúncia das mazelas ou mesmo à celebração das revoluções sociais. Tais temas e debates deram o tom das exposições realizadas ao longo dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia.

Hector Mendez Carabini, fotógrafo porto-riquenho, apresentou um pequeno ensaio onde a resistência ao colonialismo e a luta pelo direito à independência apareciam assinaladas através de retratos do ativista político Andrés Figueroa Cordero, detido nos EUA após invadir e disparar 30 tiros no interior do Capitólio. A revolução aparece também no ensaio de outros fotógrafos latino-americanos, como no ensaio de María Inés Pérez Redondo, em que retrata cenas de manifestações e mobilizações sociais. Ainda que interessada na plasticidade contida em certas imagens, a fotógrafa não deixa de lado a ideologia que mobiliza tais manifestações. Eduardo Simões, fotógrafo brasileiro, também se ateve às manifestações, acompanhando os 40 dias em que os metalúrgicos do ABC se mantiveram em greve, reivindicando direitos trabalhistas. Neste caso, a denúncia da repressão policial deu a tônica do ensaio, apresentando imagens de confrontos, que culminaram na

prisão de alguns dos manifestantes. A denúncia das condições sociais pode ser identificada em ensaios de um grande número de fotógrafos comprometidos e dedicados a dar visibilidade às mazelas sociais de seus países, o que também aparece assinalado no trabalho dos brasileiros. Rosa Gauditano, reconhecida pelo seu trabalho no jornal de esquerda *Versus*<sup>7</sup>, apresentou um ensaio sobre as condições das prostitutas no centro da cidade de São Paulo, expondo a situação de trabalho a que eram submetidas. Mantendo-se o tom de denúncia, a fotógrafa Nair Benedicto apresentou um ensaio sobre a antiga Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor – FEBEM, expondo o tratamento prisional a que mais de 23 milhões de crianças eram submetidas no Brasil.<sup>8</sup>

Diversos outros fotógrafos brasileiros atuantes no país contribuíram com as exposições dos Colóquios de Fotografia. Foi ali que nomes hoje consagrados ganharam projeção internacional e, muitas vezes, reconhecimento no interior do próprio país. Antônio Saggese, Claudia Andujar, Ed Viggiani, João Urbán, Joaquim Paiva, Juca Martins, Luiz Abreu, Luiz Humberto, Orlando Azevedo, Miguel Rio Branco, Milton Guran, Nair Benedicto, Pedro Vasquez, Rosa Galditano e Stefânia Bril são alguns dos que participaram das duas primeiras mostras organizadas pelo Conselho Mexicano. Muitos deles tiveram também trabalhos selecionados para as exposições realizadas na Europa, assim como outras em galerias recém-inauguradas, contribuindo

<sup>6</sup> GATTARI, Félix. *Félix Guattari entrevista Lula*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

<sup>7</sup> BARROS FILHO, Omar L. De. (org.). *Versus: páginas da utopia: uma seleção de reportagens, entrevistas, ensaios e artigos*. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2007.

<sup>8</sup> Este ensaio foi posteriormente publicado na forma de livro. Agência F4. *A questão do Menor: Série Documento – Volume 2*. São Paulo: Editora Caraguatá, 1980.



em definitivo para o reconhecimento internacional da fotografia latino-americana. Mas foi através da contribuição de Boris Kossoy, mais pela sua atuação como historiador da fotografia do que pelas fotografias que encaminhou aos Colóquios, que os latino-americanos puderam se reconhecer e serem reconhecidos num contexto maior da fotografia.

O principal trabalho de Boris Kossoy – *Hercule Florence, 1833: a descoberta da fotografia no Brasil* (1976)<sup>9</sup> – é ainda hoje uma referência e reconhecidamente um documento para a história da fotografia. Frente a uma bibliografia especialmente dedicada a endossar os chamados inventores da fotografia – nomeadamente Nicéphore Niépce, Henry Fox Talbot e Louis Daguerre –, Boris Kossoy identifica na obra de Hercule Florence a descoberta isolada da fotografia, em território latino-americano. A importância desta obra pode ser medida pelo texto escrito pelo historiador José Antonio Rodríguez, ainda que publicado na introdução da última reedição do livro do próprio Boris Kossoy em tom comemorativo. Segundo ele:

“... em 1976, apareceu pela primeira vez este livro do professor Kossoy e pouco depois, no México, se começou a saber sobre ele. Isso ocorreu durante o Primer Colóquio Latinoamericano de Fotografia, realizado na Cidade do México em maio de 1978. Nos anais desse encontro, nós (...) encontramos não unicamente a menção a Hercule Florence, mas uma

reflexão sobre as maneiras de fazer história em que havia de ‘manter como referência o contexto socioeconômico da época’. (...) E já, mal se iniciando a década de 1980, quando soubemos onde se encontrava o livro que o professor Kossoy havia escrito sobre Florence, corremos para o único lugar onde se achava, a biblioteca do Consejo Mexicano de Fotografia, para tentar tê-lo em sua língua original. (...) O mais notável era que muito longe dos centros hegemônicos – a partir dos quais tradicionalmente se fazia história fotográfica – isso havia se dado também como reconstrução e resgate histórico. A partir daí, com altos e baixos, seguimos o rastro de Kossoy e de seu livro.”<sup>10</sup>

Foi, portanto, através do livro de Boris Kossoy que os latino-americanos, interessados em se distanciar dos chamados centros hegemônicos, puderam consolidar uma baliza histórica para si, permitindo uma completa independência de sua trajetória em relação aos europeus e americanos. A fotografia latino-americana, ainda que simbolicamente, encontrava um lugar para si “muito longe dos centros hegemônicos”, permitindo se desvencilhar de um colonialismo cultural, até então inescapável, frente à canônica história da fotografia. Não por menos, o reconhecimento da importância que esta obra teve para os latino-americanos foi, ainda em 2006, inevitável para o

<sup>9</sup> KOSSOY, Boris. *Hercule Florence, 1833: a descoberta da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Anhembi, 1976.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, José Antonio. ‘Hercule Florence: Contra a História Opulenta’. In: KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.17-18.

historiador da fotografia José Antonio Rodríguez, já que, a partir de então, seria possível produzir uma história da fotografia a partir da América Latina. Vale também reforçar que esta validação ganhou força justamente durante o Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia, quando os temas sociais e políticos, diretamente associados com a realidade daqueles anos, surgiam com forte interesse. A partir de então, Boris Kossoy ganhou destaque dentro e fora do Brasil, contribuindo para que fosse designado por Walter Zanini a escrever o artigo dedicado à fotografia em sua *História Geral da Arte no Brasil* (1983)<sup>11</sup>.

O livro organizado pelo historiador Walter Zanini é uma das iniciativas que tentaram sistematizar a história da arte brasileira, assim como *História da Arte Brasileira* (1975), de Pietro Maria Bardi<sup>12</sup>, e *Arte no Brasil* (1979), de José Roberto Teixeira Leite<sup>13</sup>. Mas foi a obra organizada por Walter Zanini que trouxe, para além de temas já consagrados da arte no Brasil, um capítulo dedicado inteiramente à fotografia. É certo que a incorporação deste tema vinha acompanhada de outros temas até então pouco tratados, como Arte Contemporânea, Desenho Industrial, Comunicação Visual, Artesanato e Arte-Educação. Mas um capítulo inteiramente dedicado à fotografia, num livro que visava à sistematização das artes e num momento de reabertura política e reorientação de pesquisas acadêmicas nas universidades brasileiras, revela a importância adquirida

pelo tema não apenas entre os próprios fotógrafos, mas, especialmente entre os historiadores da arte no Brasil. Vale, portanto, ponderar se os tópicos apresentados ao longo do artigo de Kossoy mantêm o discurso social e político, característico do debate em torno da fotografia latino-americana e, ainda, importante para a sua consolidação como obra referência da narrativa da fotografia latino-americana longe dos centros hegemônicos.

Logo no primeiro parágrafo da introdução, Boris Kossoy deixa claro que seu texto se colocava em oposição ao que chamou de “modelos clássicos’ da história da fotografia”, que estariam “despreocupados com a realidade social e os correspondentes modelos históricos que envolvem o desenvolvimento da atividade fotográfica nos diferentes países”.<sup>14</sup> Boris Kossoy ainda indica que o “quadro sócio-econômico-político e cultural” dos países seria questão imprescindível à compreensão da fotografia em seus diferentes períodos. Tais sinalizações corroboram de maneira clara a intenção de se distanciar de uma história canônica, ainda que sua consideração esteja em grande parte calcada na obra da historiadora francesa Gisèle Freund, *Photographie et Société* (1974), citada, em sua versão espanhola de 1976<sup>15</sup>, na bibliografia apresentada por Kossoy. Neste sentido, o item “a descoberta isolada da fotografia no Brasil” aparece novamente como tema que se contrapõe ao que chamou de “invenção da fotografia”,

<sup>11</sup> ZANINI, Walter. *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

<sup>12</sup> BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975.

<sup>13</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*, 2v. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

<sup>14</sup> KOSSOY, Boris. ‘Fotografia’. In: ZANINI. 1983. Op. Cit. p.869.

<sup>15</sup> FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

opondo a descoberta de Florence aos nomes consagrados da história da fotografia. Ao que se segue, o texto apresenta a introdução e disseminação dos processos fotográficos, tendo o contexto social como impulso para sua efetivação. Já referenciado no século XX, apresenta o trabalho desenvolvido pelos 'lambe-lambe', as diversas iniciativas empreendidas através dos foto-clubes brasileiros, assim como a "fotografia comercial" e a "fotografia impressa", que dão o tom da transformação social das grandes metrópoles brasileiras, demonstrando como tais atividades estiveram a serviço da construção narrativa que se operou em meados do século XX.

Já na seção "A evolução da fotografia nas últimas décadas: panorama internacional e suas repercussões no Brasil", Boris Kossoy assinala uma certa crítica a um sistema das artes, que teria dado valor a uma produção estetizada e alienada da fotografia. Não há maiores referências do que o autor quis dizer com esta crítica, que estaria corroendo a produção fotográfica em prol de uma mitificação de "fotógrafos 'estrelas'". Também não há qualquer definição dos fotógrafos que representariam este grupo, mas indica-se que esta característica estaria muito associada a um mercado de arte nascente e corroborado por museus de arte e galerias de fotografia – como o MoMA e a Witkin Gallery, ambos citados pelo autor. "O 'despertar coletivo' pela fotografia também na América Latina" traria, portanto, certos ruídos ao comprometimento social inescapável aos

fotógrafos, o que, em certa medida aparece sinalizado através da seção "Temas e tendências: alguns exemplos significativos da fotografia brasileira nos últimos anos".

"O registro do homem brasileiro e de suas raízes culturais, seu habitat, suas condições de vida e de trabalho, sua problemática social e política, nas zonas rurais e urbanas" seriam os temas de maior interesse dos fotógrafos brasileiros, entre os anos 1970 e 1980. Nesse ponto, Boris Kossoy assinala que alguns ótimos ensaios foram produzidos sobre estes temas – como os de Luiz Abreu, Jaqueline Joner, Eneida Serrano e Genaro Joner, sobre o trabalho rural no Rio Grande do Sul<sup>16</sup>, ou o de Miguel Rio Branco, na comunidade de Maciel no Pelourinho –, onde não haveria uma busca por um 'exótico' ou por 'concepções estetizantes e deformadoras', mas uma clara reflexão sobre os temas sociais do país. Esta foi uma das questões mais debatidas no II Colóquio Latino-Americano de Fotografia, em especial, na mesa "Imagens de miséria: folclore ou denúncia". A produção brasileira estaria, portanto, alinhada à realidade dos fotógrafos da América Latina, estabelecendo uma unidade solidária e validando um lugar para os brasileiros frente ao interesse internacional da fotografia latino-americana. Ao mesmo tempo em que se reconhecia a importância da fotografia no processo de denúncia e luta social, Boris Kossoy sinalizava para um certo interesse pela fotografia latino-americana em função de um desejo de consumo por imagens 'estetizadas' da miséria do

<sup>16</sup> ABREU, Luiz; JONER, Jaqueline; SERRANO, Eneida; JONER, Genaro. *Ponto de Vista: Um depoimento fotográfico*. Porto Alegre: Editora Movimento; Ponto de Vista, 1979.

subcontinente americano. Não por menos, indica que haveria também na fotografia brasileira produções interessantes em torno do retrato e da fotografia de natureza, mas que, ainda que bons exemplos – especialmente representados nos trabalhos como o de Madalena Schwartz<sup>17</sup> e Mario Cravo Neto<sup>18</sup> –, estariam desalinhados à realidade social do Brasil e também da América Latina, fazendo com que tivessem sido postos de lado por não atenderem a um desejo ou a um padrão do que se entendia por fotografia latino-americana.

Nas últimas páginas de seu texto, Boris Kossoy destaca que, ainda que parcialmente, o reconhecimento da fotografia brasileira e também da latino-americana seria desdobramento dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia. Segundo ele: “Foi somente com a iniciativa ímpar do Conselho Mexicano de Fotografia, ao promover em 1978 a Primeira Mostra de Fotografia Latino-Americana Contemporânea e o Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia, que tal lacuna foi preenchida em parte.”.<sup>19</sup> Há portanto uma íntima relação entre a organização de uma narrativa para a fotografia latino-americana, associada a um discurso político e social, e a institucionalização de uma história da fotografia brasileira, a partir dos anos 1980. Seguramente, havia também espaço para a reflexão em torno de temas diversos da fotografia, o que se expressou posteriormente em publicações de grande repercussão nacional, como *Fotografia, usos e funções* (1991) de

Annateresa Fabris<sup>20</sup>. Mas, assegurado pela dimensão da obra de Walter Zanini, o texto de Boris Kossoy projetou para a história da arte no Brasil um discurso muito próximo ao que se debatera no Colóquios Latino-Americanos, corroborando um discurso de independência da América Latina frente aos centros hegemônicos. Esta independência, no entanto, é tema a ser ponderado e relativizado, uma vez que os limites deste discurso são bastante tênues e nem sempre consistentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luiz; JONER, Jaqueline; SERRANO, Eneida; JONER, Genaro. *Ponto de Vista: Um depoimento fotográfico*. Porto Alegre: Editora Movimento; Ponto de Vista, 1979.
- BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975.
- BARROS FILHO, Omar L. De. (org.). *Versus: páginas da utopia: uma seleção de reportagens, entrevistas, ensaios e artigos*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- BILLETER, Erika. *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute*. Kunsthaus Zürich: Zürich, 1981.
- CRAVO NETO, Mário. *Bahia*. São Paulo: Editora Raízes, 1980.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*. FUNARTE; INFoto: Rio de Janeiro, 1987.

<sup>17</sup> SCHWARTZ, Madalena. *O rosto Brasileiro*. São Paulo: MASP, 1983.

<sup>18</sup> CRAVO NETO, Mário. *Bahia*. São Paulo: Editora Raízes, 1980.

<sup>19</sup> KOSSOY, Boris. 1983. Op. Cit. p.907.

<sup>20</sup> FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.



FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GATTARI, Félix. *Félix Guattari entrevista Lula*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence, 1833: a descoberta da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Anhembi, 1976.

\_\_\_\_\_. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

*La Photographie Contemporaine en Amérique Latine*. Centre Georges Pompidou: Paris, 1982.

SCHWARTZ, Madalena. *O rosto Brasileiro*. São Paulo: MASP, 1983.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*, 2v. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PALAZZOLI, Daniela; SGARBI, Vittorio; ZANNIER, Italo (eds.). *Photography: Venice'79*. Rizzoli: New York, 1979.

VILLARES, Mônica Ferrer. *Feito na América Latina 1978: teoria e imagem um debate reflexivo sobre a fotografia da "Nossa América"*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2016. (Doutorado).

ZANINI, Walter. *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.



## Os Dois Lados da Moeda: Humanismo e Militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto

### RESUMO

Esta comunicação busca discutir as diversas dimensões de engajamento político presentes na vida e obra de duas fotógrafas atuantes no Brasil a partir dos anos de 1960, Claudia Andujar e Nair Benedicto. Para tanto, parte-se das séries fotográficas que ambas apresentaram nos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia entre 1978 e 1981: o trabalho de Andujar com os índios Yanomami, e de Benedicto com os internos da FEBEM. Nestes dois trabalhos, Andujar e Benedicto propuseram uma mobilização política que, embora ocorresse por meio de suas fotografias, muitas vezes as ultrapassavam.

### ABSTRACT

*This presentation intends to discuss some aspects of the political commitment visible in the lives and works of two female photographers in Brazil from 1960, Claudia Andujar and Nair Benedicto. Its starting point is two photographic series, which were sent by these photographers to the Latin-American Photography Colloquiums in 1978 and 1981: Andujar's work with the Yanomamis, and Benedicto's work with FEBEM's interns. In these two works, both photographers offered a political mobilization that, although was built through their images, some times was not restricted to this realm.*

**Erika Zerwes**

Pós doutoranda. Museu de Arte Contemporânea  
da Universidade de São Paulo.  
Bolsista FAPESP.

**E**m 1978 e 1981 ocorreram o Primeiro e o Segundo Colóquios Latino-Americanos de Fotografia na Cidade do México. Esses eventos reuniram intelectuais, pesquisadores e fotógrafos em palestras, exposições e oficinas que tematizaram a prática fotográfica no subcontinente<sup>1</sup>. A fotografia direta e o fotojornalismo predominaram, e, analisando a lista de brasileiros que responderam às convocações enviando suas imagens, percebemos um número predominante de fotógrafos que estavam começando suas carreiras, interessados em discutir com suas palavras, ações e fotografias tanto as realidades políticas e sociais vividas no período, quanto as possibilidades de organização da fotografia como profissão. Claudia Andujar (1931) e Nair Benedicto (1940) são duas fotógrafas atuantes no Brasil que participaram destes colóquios, tendo suas fotografias selecionadas para as exposições e os catálogos, intitulados *Hecho en Latinoamerica* e *Hecho en Latinoamerica* 2<sup>2</sup>. Embora estas fotógrafas estivessem naquela época ainda longe de terem o reconhecimento que possuem hoje, as séries que elas apresentaram são das mais importantes e representativas de suas carreiras.

<sup>1</sup> Para informações sobre a história destes Colóquios, ver Villares Ferrer, Monica. *Hecho en Latinoamérica: La invención de la 'Fotografía Latinoamericana'*. Revista Sures, n. 7 (2016).

Disponível em:

<https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/issue/view/25/showToc>.

Acesso em 22/06/2016.

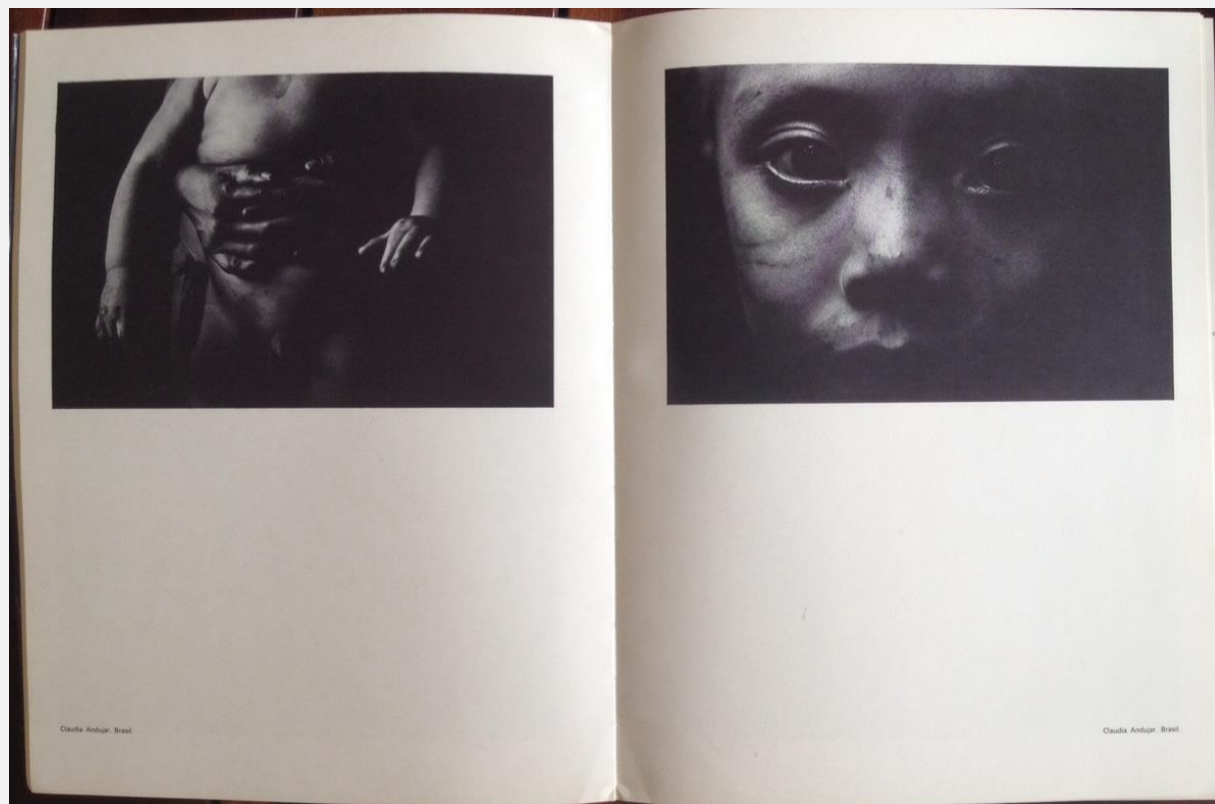
<sup>2</sup> CMF. *Hecho en Latinoamérica. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. Ciudad de México: Consejo Mexicano de

**CLAUDIA ANDUJAR**

Claudia Andujar deixou a Europa ainda adolescente, depois de presenciar os horrores da perseguição nazista aos judeus durante a Segunda Guerra mundial. Viveu nos EUA por quase uma década, antes de se mudar para o Brasil em 1955, aos 23 anos. Segundo ela, quando chegou ao Brasil, “não falava português, e então comecei a viajar com a máquina fotográfica, que era um meio de me comunicar com o país, ou mais que isso, de me comunicar com o ser humano neste mundo”<sup>3</sup>. Anos depois, já como fotógrafa profissional, ela voltou-se para os índios Yanomami a partir de 1971, permanecendo junto a eles por períodos mais longos, permitidos primeiro por duas bolsas da Fundação Guggenheim, e depois da FAPESP.

Fotografía A.C., 1978; CMF. *Hecho en Latinoamérica. Segunda Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía A.C., 1981.

<sup>3</sup> Apud MOURA, D. O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta In: ANDUJAR, C. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 38.



**FIG. 1** - Páginas do catálogo *Hecho en Latinoamérica* vol. 1. Reprodução do autor.

As imagens que Andujar enviou para o Primeiro Colóquio Latino-Americano foram realizadas no período entre 1976 e 1977, quando ela esteve na Amazônia com financiamento da FAPESP. Como ela mesma informa no documento datilografado que acompanhou as fotografias, e que também foi publicado em *Hecho en Latinoamérica*, este seria o trabalho “mais completo do seu desenvolvimento com esse povo [Yanomami]” até então<sup>4</sup>. Trata-se de imagens em preto e branco, feitas com pouca luz, que enfatizam aspectos corporais dos índios – seu olhar, suas mãos. Uma

das imagens traz o torso de uma criança pequena segurada pelas mãos de um adulto, e a outra traz apenas o rosto de um jovem, visto tão de perto que ocupa todo o quadro, ressaltando os olhos [Fig. 1].

Tal ênfase nos aspectos corporais, nus e sem qualquer outro elemento, pode ser associada ao discurso da fotógrafa, que reiteradamente chama a atenção para a *humanidade* de seus retratados, para aquilo que os une a ela e aos demais seres humanos do planeta. Falando em retrospecto sobre essa fase de sua carreira, ela afirma que

<sup>4</sup> CMF. *Hecho en Latinoamérica* 1. s/p.



“em todos os momentos eu sempre procuro no outro a beleza, não exatamente uma beleza física, mas uma beleza que vem desse amor que tenho pela humanidade”<sup>5</sup>. Pode-se dizer que tal beleza seria a tradução de uma vontade de conferir dignidade a estas pessoas, que, aos seus olhos, viviam antes em uma harmonia interrompida quando tiveram suas terras invadidas, sofreram violências, padeceram sem amparo de doenças estrangeiras e curáveis. Esta busca por representá-los dentro de sua dignidade inerente reflete, portanto, uma posição também política da fotógrafa frente à seus retratados. Não por acaso, Andujar associa o sofrimento Yanomami ao trauma do Holocausto. Esta associação é mais visível no trabalho *Marcados*, de 2006, quando ela deu significado artístico para fotografias de índios trazendo números de identificação, utilizadas em fichas de saúde, e os relacionou com os números tatuados em prisioneiros de campos de concentração nazistas<sup>6</sup>.

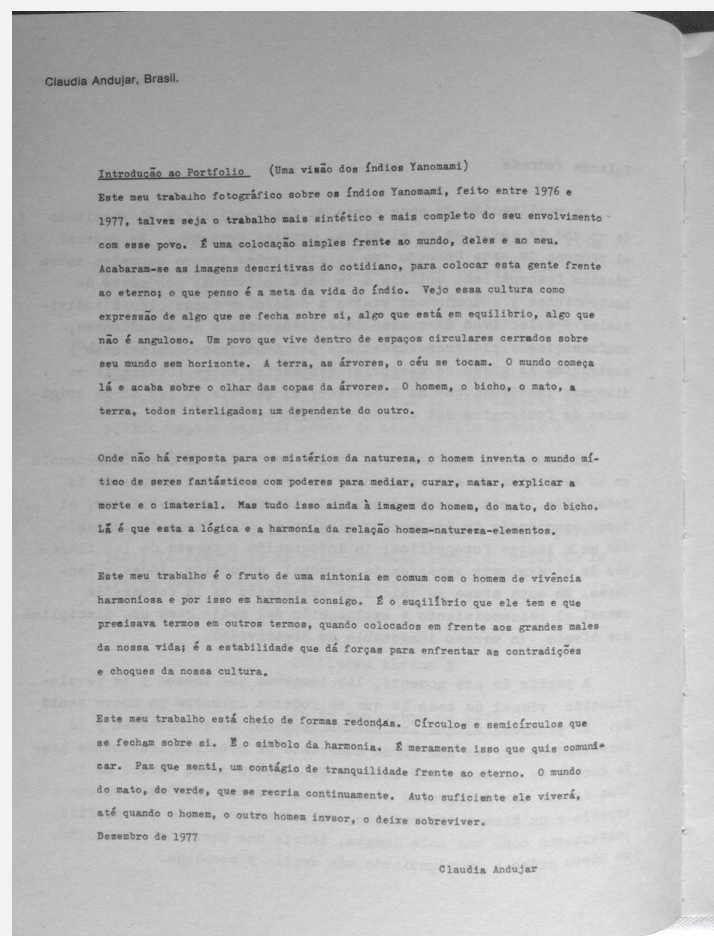
As imagens que Claudia Andujar envia para o Primeiro Colóquio, no entanto, não tratam de morte ou de trauma. Ainda no texto publicado em *Hecho en Latinoamérica*, ela segue dizendo que o trabalho apresentado

É uma colocação simples frente ao mundo, deles e ao meu. Acabaram-se as imagens descritivas do cotidiano, para colocar esta gente frente ao eterno; o que penso é a meta da vida do índio<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Apud MOURA, D. op. cit., p. 42.

<sup>6</sup> Cfr ANDUJAR, C. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

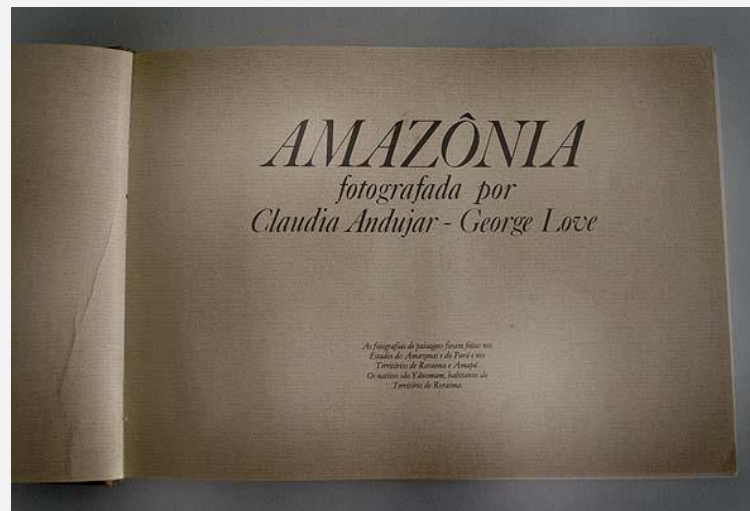
<sup>7</sup> CMF. *Hecho en Latinoamérica* 1, s/p.



**FIG. 2** - Página de *Hecho en Latinoamérica* com texto enviado por Claudia Andujar, intitulado *Introdução ao Portfólio (Uma visão dos Índios Yanomami)*. 1978, s/p. Reprodução do autor.

Como um todo, esta carta de apresentação de suas imagens, assinada com a data de dezembro de 1977, não chega a indicar diretamente nenhum aspecto da dimensão política de seu trabalho com os Yanomami [Fig 2]. O que não

significa que a fotografia não tivesse consciência desta dimensão. Pelo contrário, ela sabia por experiência própria que naquele momento em que o Brasil vivia sob regime autoritário, apenas fotografar um índio ou abordar a temática indígena já era, em si, um ato de resistência. Quando Andujar esteve pela primeira vez na Amazônia, em 1971, a revista *Realidade*, para a qual ela estava trabalhando e que preparava uma edição especial sobre aquela região, deu uma única orientação editorial à ela: não fotografar índios, porque poderia gerar constrangimentos junto ao regime e, no limite, censura<sup>8</sup>. Orientação que ela descumpriu, neste que foi seu primeiro contato com os Yanomami e que mudaria os rumos de seu trabalho e sua biografia. Seis anos mais tarde, em 1977, ela foi forçada a interromper o trabalho na região Yanomami pois, na condição de estrangeira, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional do governo militar, o que acarretou sua expulsão e a de outros pesquisadores estrangeiros das terras indígenas pela FUNAI.



**FIG. 3 - Segunda capa do livro *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love, 1978.** Reprodução do autor.

Esta restrição durou apenas até o ano seguinte, mas marcou uma transformação em seu trabalho. A partir de 1978, o ano do Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia e da publicação do livro *Amazônia* [Fig 3], Andujar passou a se dedicar quase que exclusivamente à campanha pela demarcação das terras Yanomami, bem como a ações de defesa desta etnia, em especial incursões para vacinação e cuidados de saúde. Ela voltou ao território Yanomami diversas vezes, por períodos menores de tempo a cada vez. O trabalho fotográfico passou a uma condição secundária frente a este trabalho de militância, e as imagens que ela fez a partir de então registram em maior medida o sofrimento

<sup>8</sup> Informação fornecida pela fotógrafa em entrevista para a autora e Eduardo Costa em 05/04/2016.

físico sustentado pelos Yanomami, que na década de 1980 foi intensificado pela invasão de garimpeiros.

O trabalho de militância iniciado em 1978 na cidade de São Paulo por Claudia Andujar, juntamente com o missionário católico Carlos Zacquini, dos antropólogos Bruce Albert e Beto Ricardo, e dos advogados Alain Moreau e Maria Helena Pimentel, se transformou na Comissão pela Criação do Parque Yanomami em 1984, que depois foi renomeado para Comissão Pró-Yanomami. Andujar participou ativamente de sua coordenação, utilizando também algumas de suas fotografias em materiais de campanha. Seu trabalho se estendeu até o ano de 1992, quando finalmente o governo federal reconheceu a demanda indígena e fez a demarcação das terras Yanomami<sup>9</sup>. Segundo as palavras da fotógrafa, olhando para sua carreira em retrospectiva, “Podemos considerar a fotografia uma maneira, ou linguagem, entre outras que utilizei com o propósito de lutar pela sobrevivência desse povo”<sup>10</sup>.

O trabalho fotográfico de Andujar junto aos Yanomami aparece com destaque no livro *Canto a la realidad*, publicado 1993. Se trata de uma das primeiras tentativas de montar uma narrativa histórica unificadora da produção fotográfica realizada dentro dos países que compõem a América Latina<sup>11</sup>. No livro é reproduzida uma grande parte do texto da carta de apresentação enviada por

Claudia Andujar juntamente com suas fotografias quando do Primeiro Colóquio [Fig. 2]. O texto de Andujar aparece em um capítulo intitulado *El paraíso perdido*, que fala sobre a representação fotográfica de indígenas no México e no Brasil. Outros ecos dos dois primeiros Colóquios são sentidos aqui, notadamente na preponderância do fotojornalismo e na escolha dos fotógrafos, entre os quais está Nair Benedicto<sup>12</sup>.

### NAIR BENEDICTO

Nair Benedicto aparece em *Canto a la realidad* com fotografias dos índios do Pará, feitas principalmente em meados da década de 1980. Ela desenvolveu neste período um trabalho importante junto aos índios Arara, que também sofreram a invasão de suas terras por uma grande obra rodoviária do governo federal, a Transamazônica, além de estar presente e ter fotografado o Primeiro Encontro Indigenista Brasileiro, o famoso encontro de Altamira, em fevereiro de 1989. Quando Benedicto trata desta década, em uma retrospectiva de sua carreira que acompanha o livro *Vi Ver*, de 2012, ela associa este trabalho com os índios às experiências fotografando a situação dos menores de rua e participando do segundo Colóquio Latino-Americano –

<sup>9</sup> Para todo o parágrafo, Cfr. RICARDO, Beto. Norami. In: ANDUJAR, C. op. cit., pp. 247-248.

<sup>10</sup> ANDUJAR, C. *A vulnerabilidade*, p. 117.

<sup>11</sup> Este assunto foi desenvolvido em ZERWES, E. A fotografia humanista e a América Latina: aproximações e mediações culturais. In: FREIRE, C. (org). *Escrita*

*da História e (re)construção das memórias. Arte e arquivo em debate*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.

<sup>12</sup> BILLETER, E. *Canto a la Realidad*. Madrid, Barcelona: Lunwerg, 1993, p. 59. Tradução livre.

experiências estas que impactaram os rumos de seu trabalho e de sua carreira. Segundo ela,

Os anos oitenta foram efervescentes de discussões e encontros, como o Colóquio Latino Americano no México, o Congresso de Jornalistas em São Paulo e a necessidade de procurar outros modos de veiculação de fotografias foi se ampliando. A questão da situação da Mulher, do Menor e as viagens à Amazônia a partir de 1980 (...).<sup>13</sup>

Esta abordagem fotográfica sobre a questão da “situação do Menor”, como ela coloca, teve início um pouco antes quando, em 1979, Benedicto conseguiu entrar com suas câmeras no interior de algumas FEBEMs – Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor – de São Paulo e de Ribeirão Preto. Seis destas imagens seriam enviadas pela fotógrafa para o Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia de 1982, e apareceriam no catálogo *Hecho en Latinoamerica 2* [Fig. 4].

Embora nesta segunda edição não tenham sido publicadas as cartas de apresentação das imagens, como foi o caso do texto de Claudia Andujar publicado na edição anterior, um curto parágrafo aparece acompanhando cada conjunto de imagens. O pequeno texto que acompanha as imagens de Benedicto [Fig. 4] demonstra uma preocupação jornalística, fornecendo dados contextuais ao assunto

abordado: “Essas fotos foram tiradas em instituições do Estado para onde são recolhidos os menores que se encontram nas ruas. (...)”<sup>14</sup>.



**FIG. 4 - Página dupla do livro *Hecho en Latinoamerica 2*, com fotografias de Nair Benedicto. Reprodução do autor.**

Nair Benedicto estudava comunicação na USP quando, em 1969, foi presa e torturada, possivelmente devido ao seu trabalho como apoio da ALN. Após nove meses foi finalmente solta e ao terminar a graduação, já em 1972, abandonou o objetivo inicial de trabalhar com televisão e abraçou a fotografia<sup>15</sup>. Precedida por esta atuação política, a prática fotográfica de Benedicto também veio servir uma militância. Assim, ao retratar a realidade do encarceramento das crianças e jovens, a fotógrafa assumiu

<sup>13</sup> BENEDICTO, N. *Vi ver. Fotografias de Nair Benedicto*. Porto Alegre: Brasil Imagem, 20162, p. 187.

<sup>14</sup> CMF. *Hecho en Latinoamerica 2*, pp. 156-157.

<sup>15</sup> Cfr BONI, Paulo. Tinha tudo para dar errado, mas deu certo. Entrevista com Nair Benedicto. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.9, n.15, p.243-262, jul./dez. 2013.



novamente o risco da desobediência ao regime, uma vez que era proibido fotografar a FEBEM.

Uma vez lá dentro, deparou-se com uma realidade pautada por maus tratos. Uma das irregularidades para a qual chama a atenção é a profusão de grades e de crianças empriionadas, como na fotografia que aparece no canto inferior esquerdo de *Hecho 2* [Fig. 4]. Segundo ela, “Isso aqui, por exemplo, é proibido, não podia existir isso. É prisão mesmo. Você está vendo que eles estão trancados lá dentro”<sup>16</sup>.

Ao analisarmos as imagens, e ao ouvirmos suas histórias, no entanto, o que predomina é não um tom amargo, vindo do escândalo e da denúncia, mas sim uma busca deliberada da humanidade propiciada pelo contato próximo com aquelas crianças e jovens. Assim, mesmo quando a fotógrafa pede aos jovens que mostrem os sinais de maus-tratos sofridos, como na imagem superior esquerda de *Hecho 2* [Fig. 4], ela os retrata de pé e de frente, encarando a câmera. A imagem resultante lhes confere uma certa altivez, os tira de uma situação de vitimismo, muito embora também sejam vítimas. Da mesma forma, como que para quebrar a dureza das imagens de crianças atrás de sólidas grades, retrata, na imagem inferior direita, uma delas deitada em um banco, em uma pose completamente livre, lúdica.

Corroborando esta cumplicidade que as imagens deixam transparecer, Benedicto declara: “Eu acho que

<sup>16</sup> Estas informações foram fornecidas pela fotógrafa em entrevista para a autora e Eduardo Costa, realizada em 14/04/2016.

ninguém nasce bom ou ruim. Eu acho que é isso. Eu volto a falar, é esse contato que a fotografia te possibilita. Eu, por exemplo, sou uma fotógrafa que usa muito pouco tele [objetiva]”<sup>17</sup>. Com efeito, tanto ela quanto Claudia Andujar buscaram a proximidade com seus retratados. Assim como as imagens de Yanomamis feitas por Claudia Andujar, estas de Nair Benedicto parecem intencionalmente conferir dignidade aos estes retratados, uma dignidade humana muitas vezes negada ou suprimida justamente por quem deveria as salvaguardar.

A mesma fotografia que aparece em *Hecho 2* e que foi comentada por Benedicto, também apareceu na capa do livro *A questão do menor*, publicado em 1980 [Fig. 5].



**FIG. 5** - Capa do livro *A questão do menor*. Reprodução do autor.

<sup>17</sup> Ibid.

Este livro traz fotografias de Nair Benedicto, Juca Martins e Wagner Avancini. No entanto, trinta e sete das cinquenta e uma fotografias do livro são de Benedicto, realizadas em suas incursões às FEBEMs de São Paulo e Ribeirão Preto. O livro traz também textos de Elza Ferreira Lobo e Maria Nilde Mascellani. O tom destes textos é bastante analítico e didático. Ele não se refere diretamente às imagens, mas sim aos problemas sociais que, segundo as autoras, levaram estas crianças e jovens à condição em que se encontram. Estas crianças e jovens infratores são o tempo inteiro entendidos não como criminosos que devem ser contidos, mas como vítimas de uma sociedade problemática – as injustiças do capitalismo teriam criado esta “questão do Menor”<sup>18</sup>.

O texto segue afirmando que o que se constata é que as instituições e os poderes judiciais e governamentais que deveriam zelar pela vida e pelo bem estar dessa infância na verdade a abandonam à sua própria sorte, a relegando a um processo onde sua humanidade acaba por se perder.

Nas instituições de Bem Estar do Menor temos um conjunto de funcionários e profissionais que exercem um papel deseducativo; nos Cartórios, Juizados e Palácios da Justiça, a mesma posição é assumida por Juízes, Promotores, Curadores de Menores que resumem o seu humano a um amontoado de papéis,

resultante de informes, interrogatórios, flagrantes, prisões, laudos médicos, perícias, etc.<sup>19</sup>

Depois do caderno de imagens o texto retorna e, já tendo constatado o problema, se preocupa agora em levantar o que seriam suas raízes. Para tanto, as autoras vão tratar este menor infrator como uma das categorias de marginalidade das sociedades capitalistas. O texto retoma seu tom bastante didático para explicar que o problema da marginalidade está bastante ligado à lógica de mercado do capitalismo, uma vez que este contingente de pessoas marginalizadas constituiria então um “exército de reserva, ou seja, aquele contingente populacional que, com pouca ou nenhuma qualificação profissional, buscará sua sobrevivência aceitando quaisquer condições de trabalho, até mesmo as mais desumanas”<sup>20</sup>.

O objetivo didático do livro é construído não apenas por meio dos textos, mas sobretudo pelas imagens. A utilização da fotografia para esta finalidade eminentemente política é declarada ao final do livro, quando as autoras afirmam que

O presente trabalho resulta de pesquisas sobre a realidade dos menores, em dois planos: no da constatação crua de sua realidade de vida tendo a foto como expressão dessa mesma realidade; no da busca de explicação para os problemas sociais até o limite de

<sup>18</sup> LOBO, E. F., MISCELLANI, M. N. *A questão do menor*. São Paulo: Editora Caraguatá, 1980, p. 4.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid, p. 61.

suas raízes mais profundas. (...) É nosso desejo ver este trabalho ser manuseado e discutido por boa parte da população de bairros das periferias dos centros urbanos de nosso País. Nele terão um retrato muito próximo da realidade que os cerca. Através dele compreenderão a razão de tais problemas e talvez se estimulem a buscar um entendimento mais profundo da opressão que se instalou em nossa sociedade.<sup>21</sup>

Pode-se ressaltar que entre 1978 e 1980 Benedicto participou da produção do *Jornal da Vila*, um jornal de bairro operário, e também trabalhou como professora dentro de um projeto da Igreja Católica que ofereceu cursos e formação escolar para estes operários<sup>22</sup>. Assim, o objetivo didático visível no livro *A questão do menor*, de levar um conhecimento e estabelecer um diálogo político com a classe trabalhadora, está inserido dentro deste contexto de atuação na periferia operária de São Paulo, que naquele momento vivia a efervescência do movimento sindical que culminou na grande greve do ABC paulista em abril de 1980.

Esta proximidade de vivência com a luta sindical se refletiria em um segundo livro, intitulado *A greve do ABC*, publicado juntamente com *A questão do menor*, também em 1980. Ambos foram feitos a partir dos mesmos parâmetros. O projeto deste segundo livro, no entanto, envolveu um número maior de fotógrafos. Além da própria Nair, Juca

Martins e Wagner Avancini, que participaram do primeiro livro, neste aparecem imagens de mais outros treze fotojornalistas, a grande maioria membros da agência fotográfica F4, que havia sido fundada por Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e Delfim Martins no ano de 1979<sup>23</sup>. A F4 consta nos créditos dos dois livros, assim como nas informações de contato da fotógrafa publicados no catálogo *Hecho en Latinoamerica 2*.

Pode-se considerar que a iniciativa de fundar a F4, nos moldes de uma agência cooperativa, também estava associada ao contexto político daquele momento. Desde meados da década de 1970 que Benedicto participava de iniciativas para a organização da fotografia enquanto profissão e dos fotógrafos enquanto classe profissional. Em 1976 ela fez parte da AGRAF, a Associação de Artistas Gráficos e Fotógrafos, juntamente com os cartunistas Laerte, Angeli, os irmãos Caruso, além de Juca Martins e outros profissionais. Depois ela viria a apoiar o estabelecimento de um estatuto da profissão, com uma tabela de preços e salários. Em paralelo, a busca por maiores garantias trabalhistas e por uma maior organização de classe orientou a fundação da agência F4.

A maior conquista desta agência para a fotografia como profissão foi a garantia dos direitos autorais das imagens para os fotógrafos. No entanto, uma outra grande reivindicação destes fotógrafos foi justamente a busca de

<sup>21</sup> Ibid, p. 65.

<sup>22</sup> Informações fornecidas pela fotógrafa em entrevista para a autora e Eduardo Costa, realizada em 14/04/2016.

<sup>23</sup> Em momentos posteriores foram incorporados os fotógrafos Eduardo Simões, Mauricio Simonetti, Ricardo Azoury, Rogério Reis, João R. Ripper, Cynthia Brito, Zeca Araújo, Zeca Guimarães, Samuca, Daniel Augusto Jr., Stefan Kolumban. Cfr BENEDICTO, N. op. cit., p. 187.

maior liberdade para abordar as questões que eles entendessem ser importantes, ou seja, nas palavras de Juca Martins, para que os fotógrafos deixassem de ser cumpridores de ordens das redações, e passassem a ser “autores das próprias pautas”. Da mesma forma, Nair Benedicto afirma que ela buscava esta liberdade para buscar produzir um material visual que não fosse tão subordinado aos interesses dos jornais diários, mas que “tivesse uma vida mais longa, uma importância histórica”. Nessa categoria estaria localizado o trabalho das greves no ABC, que segundo ela seria uma pauta especial – um evento que voltava a acontecer depois de muito tempo proibido sob o governo ditatorial<sup>24</sup>.

Como ocorre com a ação de Andujar junto aos índios Yanomami, sem dúvida esta iniciativa de Nair Benedicto e da F4 se configura como uma ação de militância pela fotografia, mas que, no entanto, ultrapassa o âmbito da imagem. Segundo Judith Butler, de maneira geral “os levantes [*soulèvements*] têm tendência a emergir da indignação, da recusa, da cólera, de uma condição que vê a dignidade, apoiada pelos limites morais do que deve ser suportado, negada ou destruída”<sup>25</sup>. Nesse sentido, ao devolver a dignidade que lhes foi tolhida, a fotografia pode ajudar as pessoas a se levantarem politicamente. Assim como os índios retratados por Andujar, os internos da FEBEM retratados por Benedicto também fazem parte de uma

minorias marginalizadas. São pessoas cuja própria integridade física – aqueles corpos fotografados – é ameaçada pelo poder público que a deveria preservar. No entanto, estas mesmas pessoas se levantam e se fazem ouvir por meio das imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um texto curatorial que trata de artistas e fotógrafos contemporâneos – em especial mulheres – no Brasil, Paulo Herkenhoff associa o trabalho de Claudia Andujar com a obra *Zero Cruzeiro* (1974-78), de Cildo Meireles. Se trata de uma impressão em litogravura, imitando uma nota de cruzeiro, que traz uma fotografia de um índio de um lado, no outro a fotografia de um interno de instituição psiquiátrica, e no lugar onde iria a inscrição de seu valor, o número zero. Segundo Herkenhoff, o interno e o índio representariam, à luz da sociedade brasileira, pessoas que não “valeriam” nada. O índio, assim como o negro e o favelado, seriam para Herkenhoff a representação de um “outro” a partir do qual se vive um “processo de construção do sujeito”, dentro de uma constante tensão social. Deste modo, pelo simples fato de ter por tema índios, a fotografia de Claudia Andujar já teria “um alto grau de significação política”<sup>26</sup>. Nesse sentido, é possível também associar a imagem do outro lado da nota de cruzeiro – o interno de uma

<sup>24</sup> Para todo o parágrafo, ver os depoimentos gravados no vídeo *Agência F4*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zbeTt2FWHx0>. Acesso em 20/03/2017.

<sup>25</sup> BUTLER, J. *Soulèvement*. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Soulèvements*. Paris : Gallimard / Jeu de Pomme, 2016, p. 24.

<sup>26</sup> HERKENHOFF, P. A espessura da luz. In: ANDUJAR, C. *A vulnerabilidade do ser*, pp. 231-232.



instituição psiquiátrica – aos internos da FEBEM fotografados por Nair Benedicto. Estas crianças e jovens, ao serem retiradas da sociedade, compartilham com os internos do hospital psiquiátrico fotografado por Meireles o destino de estarem mais sujeitas ao abandonado e encarceramento do que ao cuidado médico e pedagógico.

Ao mesmo tempo, tanto o indígena quanto o menor infrator, assim como o habitante da favela, a prostituta, o interno em instituição psiquiátrica, são *topoi* que aparecem e reaparecem com muita frequência dentro dos dois catálogos publicados pela ocasião dos dois primeiros Colóquios Latino Americanos de Fotografia. Estes grupos sociais representados por Cildo Meireles nos dinheiros “sem valor”, e esta alteridade, este Outro mencionado por Herkenhoff, podem também ser identificados às minorias latino-americanas, representadas pela fotografia produzida no subcontinente. Nesse sentido, podemos ampliar territorialmente a discussão, compreendendo que a produção de Andujar e de Benedicto também fizeram parte de um processo de consolidação de uma temática e visualidade associadas à fotografia latino-americana.

Por fim, caberia ressaltar que, junto com aquela nota de cruzeiro sem valor, representada na obra *Zero Cruzeiro*, Cildo Meireles produziu, na mesma época, a obra *Zero Centavos*. Esta é a imitação de uma moeda com o valor de face inscrito pelo número zero, e, em seu outro lado, a efígie da República, ou seja, o perfil de uma mulher. Como ressalta

Deleuze, minorias, no sentido político, não dizem respeito à quantificação, mas sim à questões inditárias de grupos sociais<sup>27</sup>. Nesse sentido, não apenas os índios e os presos e os loucos são minorias, mas também a mulher. Na qualidade de testemunha do nazismo, e de ex presa política sobrevivente de tortura, estas duas fotografias conhecem em primeira mão os efeitos da retirada da dignidade humana, e de pessoas que são socialmente marginalizadas. No entanto, na qualidade de mulheres, Benedicto e Andujar também são vozes que representam uma parte da sociedade que “não vale nada”. E esta questão de gênero, muito possivelmente presente tanto nos temas que elas elegeram, quanto nas experiências que formaram seus fazeres fotográficos, é ela mesma uma questão política.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 214.



## ***El Club*, de Pablo Larraín, ou como esconder padres em uma praia fria**

### **RESUMO**

Este texto analisa o filme *El Club*, do cineasta chileno Pablo Larraín, lançado em 2015, sob o ponto de vista das estratégias plásticas que dão suporte à narrativa. Procuraremos mostrar como alguns elementos estéticos – a filmagem em contra-luz, o uso de lente grande angular e a paleta de cores fria – ajuda a construir a imagem desbotada e distante de um grupo de padres criminosos, imobilizados no tempo e encerrados confortavelmente no cinzento litoral chileno.

### **ABSTRACT**

*This paper analyzes the film El Club, directed by Chilean filmmaker Pablo Larraín, released in 2015, under the point of view of the plastic strategies that support the narrative. We will try to understand how some aesthetic elements - backlit filming, the use of a wide-angle lens and the cold color palette - help to construct the faded and distant image of a group of criminal priests, immobilized in time and comfortably closed in gray Chilean coast.*

**Marina Soler Jorge**

Professora Adjunta. Escola de Filosofia e  
Ciências Humanas / Departamento de História  
da Arte – UNIFESP.

**E**l Club é o oitavo filme dirigido pelo chileno Pablo Larraín, autor de *Tony Manero*, *Post Mortem* e *No*, da série de TV *Prófugos*, transmitida pela HBO, e mais recentemente diretor de *Neruda* e da cinebiografia *Jackie*. Em poucas palavras, atendo-se ao enredo, trata-se de obra que aborda a tentativa da Igreja Católica no Chile de ocultar crimes cometidos por padres, escondendo-os em casas em pequenas vilas e cidades. Em *El Club* cinco padres moram em um sobrado amarelo na cidade litorânea de La Roca, sendo cuidados e vigiados pela zelosa irmã Mônica (Antonia Zegers). Lá eles seguem uma tranquila rotina: há horário para rezar, cantar e comer. Só podem sair à rua em horários estabelecidos e nunca devem ser vistos juntos. Passam o tempo cuidando de uma horta, assistindo a *realities shows* e montando quebra-cabeças. O passatempo principal e mais excitante, no entanto, é treinar um cachorro de raça galgo que compete em corridas nas quais são feitas apostas em dinheiro. O treinamento é comandado por padre Vidal (Alfredo Castro), que tem grande afeto pelo cachorro.

Não é nosso objetivo abordar especificamente a história de *El Club*, senão seus aspectos plásticos, que dão cor, luz e forma à narrativa. No entanto, é preciso reter algumas informações referentes ao enredo já que a cenografia, de modo geral, nela incluída a direção de arte e a fotografia, é pensada para dar suporte ou realçar certos aspectos da narrativa. Assim, é relevante que até os 8 minutos e 30 segundos de filme ao espectador não é dado nenhum indício de que se trata de uma casa de padres, sobretudo padres que estejam em penitência ou punição por

comportamento criminoso. Até esse momento, vemos os religiosos em perfeita tranquilidade: A Irmã Mônica lava as escadas da casa, Padre Vidal treina o cão Raio na praia, Padre Ortega (Alejandro Goic) faz chá e assiste à TV com o demenciado Padre Ramírez (Alejandro Sieveking), e Padre Silva (Jaime Vadell) cuida do jardim. Depois de 3 minutos de apresentação da tranquila vida dos padres, todos são vistos juntos na praia ajudando no treinamento de Raio. Todas essas pequenas cenas são conectadas pela trilha sonora para cordas do estoniano Arvo Pärt que cria uma sensação de suspensão no espectador: algo parece estar errado com aqueles personagens em sua despreocupada rotina. Já aos 4 minutos e 40 segundos vemos o grupo – ou o clube, como qualifica o título do filme – encaminhar-se para a corrida de cachorros, que acaba sendo vencida por Raio. A empolgação é enorme. Comemoram, abraçando-se. Em seguida, com uma edição seca que nos dá a sensação de que se passaram horas nesse assunto, conversam sobre o sucesso do cachorro na sala, junto a uma fogueira e na cozinha. Fazem planos sobre o que fazer com o dinheiro, sobre se deveriam ter mais galgos, sobre as chances de Raio no campeonato do Chile – Raio está há apenas 20 centésimos de segundo do campeão nacional! – e sobre como fariam para deixar a casa onde estão escondidos e ir até Santiago com o cão para o campeonato. Finalmente, depois de 8 minutos de filme, o espectador percebe que se trata de uma casa de padres: um automóvel preto estaciona em frente a casa e dele descem dois padres. Um deles está trazendo um novo morador, e o outro é exatamente esse morador, Padre Matias Lazcano

(José Soza), que terá de se juntar ao grupo sob os olhares contrariados dos demais.

Demos ênfase a estes primeiros minutos pois são importantes para definir a estratégia de Larraín em nos apresentar a rotina de padres criminosos sob insuspeita normalidade e, inclusive, desconfortante proximidade com uma prática de apostas. Nesses primeiros minutos estarão apresentados, inclusive, muitas das estratégias plásticas que dão suporte visual à história e que abordaremos logo mais. A rotina dos padres será abalada, então, pela chegada do novo padre Matias Lazcano. No entanto, ao contrário do que poderia imaginar o espectador, a questão a partir de agora colocada pelo filme não será a redefinição do cotidiano com um elemento novo. Não é disso que se trata. Aos 11 minutos e 30 segundos, enquanto Mónica está apresentando a Lazcano a rotina da casa, ouve-se uma voz masculina na janela. Trata-se de Sandokan, um rapaz perturbado que começa a descrever em alto e bom som e certa nostalgia os atos sexuais aos quais havia sido submetido pelo padre Matias Lazcano quando era criança. Agora o espectador não tem mais dúvida: trata-se de tematizar os escândalos sexuais, sobretudo pedofilia, que ocorrem quase sempre impunemente sob proteção da Igreja. Sob vergonha geral e medo de serem descobertos, Padre Silva entrega uma arma a padre Lazcano para que dê um susto no rapaz. Lazcano, no entanto, mal aponta a arma para Sandokan e, num impulso, coloca-a na própria cabeça e atira, vindo a falecer apenas 8 minutos depois de chegar ao filme.

O suicídio do padre Lazcano precipita os próximos eventos, que efetivamente ocuparão a maior parte da narrativa. A casa receberá a visita do jovem Padre Garcia (Marcelo Alonso), que representa a “nova Igreja” e que deseja fechar a casa de acobertamento. Padre Garcia relembra a todo momento aquilo que os moradores da casa desejam esquecer, ou seja, que se trata de uma casa de penitência para criminosos na qual a normalidade da vida cotidiana e os prazeres mundanos da aposta e do álcool são não apenas inapropriados como revoltantes. A partir das oitivas de padre Garcia conhecemos os crimes que pesam sobre os padres: Vidal é acusado de pedofilia, Silva de cumplicidade com os crimes da Ditadura Militar, Ortega de roubar bebês recém-nascidos e sobre Ramirez, demenciado, nada se sabe. Até contra a irmã Mónica pesa um crime: o de maus tratos de uma menina africana que havia adotado. Um verdadeiro clube criminoso que se protege e se esconde no frio litoral chileno, escondido da justiça. Garcia proíbe o álcool e as corridas de cães. Para impedir que ele feche a casa, Mónica ameaça contar o que se passa lá à imprensa, algo que Garcia não deseja pois diz “amar a Igreja”.

No entanto, continuar escondendo os padres torna-se um problema pois Sandokan, em suposto desequilíbrio pelos anos de abuso sofrido, grita nas ruas do pequeno vilarejo detalhes das relações sexuais que tivera com padres, indo por fim acampar na frente da casa amarela pedindo para ser integrado na comunidade, já que ele também “merece a santidade” pelos anos praticando sexo com homens “santos”. Para afugenta-lo da cidade e ao mesmo



tempo resolver a questão do hábito local de corridas de cães, que Padre Vidal não parece disposto a abandonar, Mónica, Silva e Ortega matam os cães de corrida do vilarejo e o próprio Raio e colocam a culpa em Sandokan, que recebe uma surra dos moradores. No dia seguinte, no entanto, Sandokan está dentro da casa amarela tendo os pés lavados por Garcia, em ato de extrema humildade. Garcia oferece uma proposta: se Sandokan for aceito como morador da casa, ele os esquece para sempre. Sem outra opção, os padres o aceitam, e Garcia encerra sua visita puxando um coro de “Cordeiro de Deus” (Agnus Dei), numa clara referência ao próprio Sandokan como aquele que veio espiar os pecados do clube.

Antes de tudo isso se iniciar, antes de qualquer imagem, o filme se abre com um quadro negro e uma citação do Velho Testamento, Gênesis 1:4: *Y vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas*. Trata-se, como todos sabemos, do início de tudo: depois de criar o céu e a Terra, Ele percebeu que ela era escura e vazia e preencheu-a de luz, que separou das trevas para criar a noite e o dia. A referência bíblica adequa-se ao tema “religioso” do filme, mas faz mais do que isso: ela será a expressão do que ocorrerá no nível da cinematografia.

<sup>1</sup> “O Sr. Larraín e o diretor de fotografia, Sergio Armstrong, usam a paleta deliberadamente feia, cinza-lavada, borrando as bordas das figuras na tela e fazendo o mundo parecer como se só pudesse ser visto através de uma camada de sujeira”. [https://www.nytimes.com/2016/02/05/movies/the-club-review-pablo-larrain.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2016/02/05/movies/the-club-review-pablo-larrain.html?_r=1). Acessado em 22/02/2017.

Três elementos plásticos se destacarão nesse sentido. Em primeiro lugar, a utilização da imagem filmada a contraluz, que exacerbará os contrastes entre claro e escuro e dará às figuras uma textura “borrada”. Em segundo lugar, a utilização da câmera grande angular, também conhecida como “olho de peixe”. Em terceiro lugar, a utilização de uma paleta de cores desbotadas, que parecem inclusive criadas a partir de um filtro azulado, e que exacerbam o aspecto enevoado do litoral chileno. Essas três escolhas estéticas dão ao filme um aspecto escuro frio, nebuloso e desconfortável, que não passou despercebido das resenhas. No New York Times, por exemplo, o crítico A. O. Scott comenta: *Mr. Larraín and the cinematographer, Sergio Armstrong, use a deliberately ugly, gray-washed palette, blurring the edges of the figures on screen and making the world loook as if it could only de been through a layer of grime*<sup>1</sup>. Na Variety, Scott Foundas escreve: *A master of grimy atmosphere, Larraín is in fierce command of his craft here, reeling us into the hermetic world of the club until we too feel imprisoned by its walls (the widescreen images by d. p. Sergio Armstrong are stark and unforgiving)*<sup>2</sup>. Em breve resenha de poucas linhas sobre a obra no Estado de São Paulo, Ubiratan Brasil reserva algumas para falar da estética e seu impacto: “[um] filme de fotografia sombria, cuja forte carga dramática

<sup>2</sup> “Um mestre da atmosfera encardida, Larraín está no comando feroz de seu ofício aqui, enredando-nos no mundo hermético do clube até que nós também sentimos prisionados por suas paredes (as imagens panorâmicas do diretor de photographia Sergio Armstrong são fortes e implacáveis)”. <http://variety.com/2015/film/reviews/berlin-film-review-the-club-1201428580/>.

Acessado em 22/02/2017.

gira em torno da culpa, repressão e hipocrisia. Impossível não ficar incomodado”<sup>3</sup>.

A citação do Velho Testamento com a qual se inicia o filme, ao mencionar luz e trevas, remete muito imediatamente à opção de se enquadrar em contraluz os personagens, colocando-os, geralmente em plano médio ou primeiro plano, entre a câmera e a luz natural. Isso acontece desde os primeiros minutos do filme e perdurará o tempo todo, seja em ambiente externo seja em ambiente interno, no qual as janelas servirão como fonte de iluminação.

Não poucas vezes os personagens movem-se ou são filmados contra a luz do sol, o que “estoura” a imagem, enegrece os personagens e impede que vejamos seus detalhes. O efeito, nesses casos, é de escurecer a figura e os objetos, como o interior da casa, além de dar um efeito embaçado nessas imagens. Temos então claramente a construção de uma separação entre aquilo que é luz e aquilo que está escurecido e embaçado. Não há gradação entre figura e fundo: aquele está plenamente iluminado e este está obscurecido. Assim como Deus, a equipe artística de *El Club* decide separar a luz das trevas, estabelecendo alto contraste entre os dois elementos. Se a luz era boa, como percebeu Deus cada vez mais orgulhoso de suas realizações, devemos inferir que a escuridão das trevas não o eram?

Em aprofundado estudo sobre o efeito das cores, seu simbolismo e os sentidos que estas adquiriram na história, Eva Heller dirá sobre o preto: “O preto transforma todos os

significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo. O que soa tão teórico é uma constatação elementar prática: o preto faz a diferença entre o bem e o mal, porque ele faz também a diferença entre o dia e a noite”<sup>4</sup>. Ao dividir o tempo entre dia e noite, luz e trevas, o Antigo Testamento reforça uma poderosa simbologia que associa o preto ao mal, ao pecado, à sujeira, à transgressão. Em *El Club*, os elementos humanos, constituídos basicamente pelos membros da casa, estão sempre de costas para a luz, nunca banhados por ela ou misturados às cores da luz do dia. Eles estão identificados às trevas, são plasticamente construídos como o escuro do mundo, numa possível referência a seus criminosos pecados, bem como à situação de acobertamento (colocar uma coberta significa não apenas esconder mas esconder no escuro) criada pela Igreja.

A citação bíblica inicial, portanto, não faz referência apenas ao tema religioso do filme, mas ao ato de separar e de esconder, do resto da sociedade, elementos responsáveis por ações criminosas, identificados aqui pela fotografia que os deixa embaçados e escuros, de modo que não possam ser devidamente julgados pelos seus crimes. Trata-se de, plasticamente, construir imagens que deem suporte à crítica do filme ao comportamento da Igreja, que deseja manter obscurecidos os crimes praticados por seus membros.

O segundo elemento a ser notado é a utilização da câmera grande angular, ou seja, uma câmera que tem a

<sup>3</sup> O Estado de São Paulo, Caderno 2, p. C-6, 19 de janeiro de 2017.

<sup>4</sup> HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, edição kindle.

capacidade de registrar um ângulo maior do que o padrão, de modo a captar o máximo espaço fotografável possível. Uma das aplicações práticas mais cotidianas desse tipo de lente é o “olho mágico” das portas dos apartamentos. Nesse caso, a lente grande angular permite que se veja não apenas a pessoa que está em frente à porta mas seu entorno. Como todos sabemos pela experiência prática, a imagem do “olho mágico” é distorcida: as linhas mais próximas, sobretudo as verticais, ficam inclinadas. Quando se utiliza uma grande angular à pequena ou média distância do objeto ele ficará distorcido. Se for uma pessoa, ela pode parecer mais angulosa. No entanto, a distâncias maiores, a grande angular tem aplicações naturalísticas, como por exemplo a fotografia de tetos inteiros de modo a captar ao máximo as imagens decorativas. Essa lente também pode ser utilizada para fotografia de amplas paisagens, sobretudo aquelas que não tem edifícios ou outras linhas verticais nas laterais. Ficam boas, por exemplo, para paisagens marcadas por horizonte bem definidos, como as litorâneas, aumentando a sensação de amplidão. A característica da grande angular é que mais coisas cabem na imagem, o que pode ser útil para criar sensações de amplidão e de perspectiva.

Em *El Club* podemos notar o uso da grande angular tanto em planos médios ou primeiro planos quanto em planos gerais. No primeiro caso, o que vemos são principalmente imagens do interior da casa, e notamos sem dificuldade a presença daquele efeito “olho mágico” que distorce as paredes da sala de jantar e de estar ao mesmo

tempo em que consegue captar uma quantidade maior de informação visual do ambiente.

Ao distorcer as paredes interiores da casa, formando linhas côncavas que “fecham” o ambiente, esses planos reforçam a sensação de enclausuramento dos personagens. Eles parecem presos naquele ambiente, não apenas pela situação de relativo encarceramento que efetivamente vivem (não podem ter contato com pessoas de fora da casa, por exemplo), mas também por certa imobilidade temporal. Já havíamos visto que os oito minutos iniciais reforçam a ideia de uma situação de cômoda estabilidade, de cotidiano sem surpresas no qual a corrida de cães transforma-se na principal distração do grupo. Nada parece poder atingir o grupo. O interior da casa com suas paredes distorcidas pela grande angular, se pode remeter a uma prisão, também pode sugerir segurança e proteção em relação ao mundo externo. Como sabemos, a segurança e o anonimato serão colocados em risco por Sandokan, que brada pela vila os abusos sexuais que sofreu e que pede para também pertencer àquela casa, oferecendo em troca ter relações com todos os padres que lá habitam. Ao final do filme, no entanto, com Sandokan inserido no grupo, servindo como elemento de expiação dos pecados dos padres, haverá a sugestão de uma volta àquela situação de confortável encarceramento e proteção em relação ao julgamento da sociedade.

A distorção criada pela grande angular também pode sugerir ao espectador, pela experiência cotidiana deste com o “olho mágico”, uma sensação de que aquele ambiente está

construído para sua observação e escrutínio, o que é reforçado pelo fato da grande angular conseguir inserir mais objetos no plano e pelo formato *widescreen* do filme. Assim, os personagens estão colocados para nosso exame, bem como seu ambiente embaçado e nebuloso. Ainda que estejam escondidos da sociedade, não estão escondidos de nós, testemunhas das estratégias da Igreja para ocultação de crimes de seus membros. Larraín procura trazer à luz estes crimes, colocando seus personagens em uma composição plástica que remete o espectador a uma experiência de observação privilegiada – a do olho mágico –, na qual um dos sujeitos vê e o outro não sabe que está sendo visto. Para construir esse efeito de observação também será importante mencionar, ainda que não entremos em detalhes, a movimentação da câmera, que nunca chama a atenção para si mesma. Larraín, que já utilizou câmera na mão em *Tony Manero*, prefere em *El Club* construir sequências com câmera parada ou deslizando suavemente, o que não nos perturba em relação a nossa posição privilegiada de observadores.

Resta, por fim, mencionar a paleta de cores utilizada no filme. Salta aos olhos do espectador o aspecto azulado pálido enevado das cenas externas, o que confere ao litoral chileno um clima de frio e desolação.

O ar está sempre pesado, e nunca se consegue ver claramente os detalhes das figuras e dos fundos das imagens. O grupo de jovens com quem Padre Vidal estabelece contato chega a comentar que La Roca é triste e

sufocante, o que descreve de modo bastante preciso o ambiente criado pelo filme. Em nível extradiegético, sabemos que o clima no litoral do Chile pode ser bastante frio, principalmente mais ao sul, graças às correntes marítimas geladas e à barreira formada pelo Andes contra as correntes quentes. No filme, no entanto, este aspecto é exacerbado pela paleta de cores apagada e azulada espessada por uma atmosfera nublada.

Eva Heller, em *Psicologia das Cores*, dedica seu primeiro capítulo ao estudo do azul, a cor que domina a paleta de cores do filme. Segundo autora, o azul é a cor preferida das milhares de pessoas que ela entrevistou para seu livro. “O azul é a cor de todas as características boas que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos bons que não estão sob o domínio da paixão pura e simples”<sup>5</sup>. Por outro lado, o azul também cria um efeito de afastado e distante, justamente pelo fato de ser uma cor fria. “Todas as cores à distância se tornam mais tristes e azuladas, pois são recobertas por uma camada de ar”<sup>6</sup>. Assim, o azul não destaca, ao contrário do vermelho e amarelo, mas dissolve os elementos na distância que cria. O azul não é simplesmente uma cor fria, mas a mais fria de todas:

O fato de o azul ser percebido como frio baseia-se na experiência: nossa pele fica azul no frio – até nossos lábios ficam azuis; o gelo e a neve tem uma cintilação azulada. O azul tem um efeito mais frio do que o

<sup>5</sup> HELLER, Op.Cit: edição kindle.

<sup>6</sup> HELLER, Op.Cit: edição kindle.



branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio<sup>7</sup>.

Nesse sentido, a autora ainda lembra que os quadros da fase azul de Picasso passam um efeito de frio. Efetivamente, é considerada uma fase “triste” da pintura do artista.

A “frieza” da paleta de cores de *El Club* desmente o discurso de Mónica para Padre Garcia: tentando convencê-lo a não fechar a casa, ela menciona que os padres estão saudáveis e “luminosos”. Nada no filme, no entanto, é luminoso, nem o sol que estoura as imagens, já que a contraluz, como já vimos, cria zonas muito escuras dentro do plano. O aspecto apagado da paleta de cores combina-se ao figurino dos personagens, também discreto e desbotado. Os padres usam roupas amarronzadas, tradicionalmente consideradas como feias e pobres – inclusive dentro da Igreja, já que as ordens que abraçavam o voto de pobreza usavam túnicas marrons, cujo tingimento era barato. Os jovens “amigos” de Vidal chegam a comentar que no colégio os padres se vestiam muito melhor do que ele.

Dentro dos planos azulados, a casa amarela onde moram os padres sobressai-se discretamente. Graças à cor, ela poderia ter um maior destaque, mas o filtro azulado retira grande parte do calor e do brilho do amarelo. Mesmo assim, ela ainda consegue constituir-se como um foco na paisagem, de modo a sugerir que, por mais discretos que os

padres tentem ser, seus pecados não podem permanecer completamente escondidos.

O que efetivamente se sobressai, em meio aos planos azulados, é uma sequência de dezesseis segundos de um pôr do sol vermelho, relativamente longa para um plano praticamente estático, e inserida entre a noite da morte dos cães e o lava-pés de Sandokan. O uso do vermelho no filme é bastante raro, mas outra sequência na qual a cor se destaca é aquela que nos mostra Raio (sua coleira é vermelha), justamente a distração mais emocionante e que desperta maior paixão entre os padres.

Novamente recorremos a Heller para explicitar a força de uma imagem vermelha em meio a um filme azul:

[...] a ação das cores sobre o sentimento e a razão não corresponde aos comportamentos técnicos que as cores têm entre si. Desse modo, vermelho e verde são cores complementares; contudo, nós percebemos o azul e o vermelho contrastando com mais força. As cores psicologicamente opostas são constituídas por pares de cores que, de acordo com nossas sensações e com nosso entendimento, dão a impressão de se oporem com máxima intensidade; essas oposições serão aplicadas de maneira fundamental na simbologia [...]. Se cores opostas forem utilizadas numa composição artística, o efeito contraditório resultante não passará despercebido<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> HELLER, Op.Cit: edição kindle.

<sup>8</sup> HELLER, Op.Cit: edição kindle.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

No livro *Sets in motion - art direction and film narrative*, Charles Affron e Mirella Jona Affron<sup>9</sup> procuram estabelecer uma tipologia da direção de arte e cenografia com relação à sua relação com a narrativa, tendo em vista que o enredo do filme é o primeiro elemento a organizar aquilo que vemos em tela. Para os autores, a direção de arte pode funcionar como denotação (marcar tempo e lugar), como pontuação (estabelecer pontos de importância na narrativa), como forma de embelezamento (chamar a atenção para si mesma, como em filmes espetaculares e históricos), criar artificialidade (pela construção de outras realidades, como nos filmes de ficção), ou funcionar como narração (caso de *sets* unitários que se confundem com a própria narrativa, como em *Festim Diabólico* ou *Dogville*). É uma tipologia interessante por nos fazer refletir sobre de que maneira o que é visto em tela se relaciona com a história. Podemos dizer que o *decor* de *El Club* funciona de modo a pontuar a narrativa, ou seja, faz mais do que localizar lugar, clima e gênero, procurando transmitir uma alta carga expressiva aos eventos que se desenrolam. A direção de arte e a fotografia não são as estrelas do filme, como no caso do *set* como embelezamento, mas ocupam um lugar especial na obra pelo papel de fundamental reforço daquilo que está sendo narrado.

<sup>9</sup> AFFRON, C., Affron, M. J. *Sets in motion - art direction and film narrative*. New Jersey: Rutgers, 1995.

AFFRON, C., Affron, M. J. *Sets in motion - art direction and film narrative*. New Jersey: Rutgers, 1995.

HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, edição kindle.

BRASIL, Ubiratan. TV. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. C-6, 19 de janeiro de 2017.

SCOTT, A. O. Review: 'The Club' Sees the World Through the Eyes of Damaged Souls. *The New York Times*, 4 de fevereiro de 2016. Disponível em:

[https://www.nytimes.com/2016/02/05/movies/the-club-review-pablo-larrain.html?\\_r=2](https://www.nytimes.com/2016/02/05/movies/the-club-review-pablo-larrain.html?_r=2)

FOUNDAS, Scott. Film Review: 'The Club'. *Variety*, 9 de fevereiro de 2015. Disponível em:

<http://variety.com/2015/film/reviews/berlin-film-review-the-club-1201428580/>



## Los Ojos de Chavez: Guilt and the Gaze in Venezuelan Visual Culture

### ABSTRACT

*In the wake of Hugo Chavez's death, the incumbent Venezuelan regime has struggled to maintain its stranglehold on the hearts and minds of a disenfranchised people without the presence of its charismatic cult of personality. However, one particular piece of propaganda developed for Chavez's final presidential campaign, a black and white image of his disembodied eyes, has only increased in popularity and dissemination in recent years. Plastered on buildings, billboards, t-shirts, and all manner of commercial goods, Los Ojos de Chavez has become a culturally defining motif that works to control a populace in the absence of their "dear leader". Functioning as a tool of Orwellian-style surveillance, Los Ojos de Chavez serves both to instill a feeling of obedience in the president's former supporters and a sense of fear in his opposition. Through a combination of visual, cultural, and historical analysis, as well as a series of interviews conducted with pro and anti-Chavez Venezuelans, this paper explores how a socialist regime manipulates the emotions of its people, evoking feelings of guilt and anxiety through carefully designed visuals.*

### RESUMO

Após a morte de Hugo Chávez, o atual regime venezuelano tem lutado para manter seu domínio sobre os corações e as mentes de pessoas sem direito à presença de seu culto carismático da personalidade. No entanto, uma peça de propaganda específica desenvolvida para a campanha presidencial final de Chávez, uma imagem em preto e branco de seus desencarnados olhos, só aumentou em popularidade e disseminação nos últimos anos. Rebocados em edifícios, outdoors, camisetas e todo tipo de bens comerciais, Los Ojos de Chavez tornou-se um motivo culturalmente definidor que funciona para controlar uma população na ausência de seu "querido líder". Funcionando como uma ferramenta de vigilância de estilo orwelliano, Los Ojos de Chavez serve tanto para incutir um sentimento de obediência nos antigos adeptos do presidente e uma sensação de medo em sua oposição. Através de uma combinação de análise visual, cultural e histórica, bem como uma série de entrevistas realizadas com venezuelanos pro e anti-Chávez, este trabalho explora como um regime socialista manipula as emoções de seu povo, evocando sentimentos de culpa e ansiedade através de elementos visuais cuidadosamente projetados.

**Matthew Ward**

SUNY Stony Brook University.

In October of 2012, a pair of disembodied eyes appeared hovering over a busy highway in Guarenas, Venezuela (figure 1). The enormous, unblinking eyes peered down at the ever flowing waves of comparatively diminutive motorists. Crafted in a bold black and white, contained within a rectangular window set against a startlingly bright red backdrop, the billboard bearing this graphic gaze offered no information beyond the captivating stare itself. The image contained no slogans, no directive, no outright solicitation nor explicit advertisement. However, the message was still clear. Every passing motorist would know just who those eyes belonged to. The Venezuelan people knew exactly why they were being watched.

October is an election month in Venezuela and during the October 2012 campaign, incumbent president Hugo Chavez was running for reelection on the continued promise of a Bolivarian populist paradise; a socialist utopia operating for the people, by the people. His primary opposition in this election, however, made his own claim for a Venezuelan restitution. Henrique Capriles Radonski was, and continues to be, a symbol of salvation for a Venezuelan people desperate for true democracy; that is, the brand of democracy Venezuelans see thriving outside their borders in the many American, Latin American, and European countries which their young men and women emigrate to in droves in search of new beginnings and fresh starts.<sup>1</sup> Capriles represents the desire to

abandon a despotic socialist experiment and rejoin the western world as a healthy, just, and economically stable nation of viable futures, not a prison from which to break free.

The comparison between these two candidates was painted with bright contrasts. Chavez, the old-fashioned military man, emblematic to the disenfranchised of a dishonest establishment; Capriles, a young, handsome, charismatic governor from the state of Miranda, boasting European roots and progressive ideology. The young upstart served as the perfect foil for Chavez, with a persona that stood firmly against notions of both communist politics and oppressive totalitarianism. Capriles' great-grandparents were Polish Jews, executed at the Treblinka concentration camp during World War II. His entrepreneurial father introduced Kraft Foods into Venezuela during the 1950's, while his grandparents founded the cinema company *Circuito Radonski*. The governor's background, with its combination of Latin and European influence and narrative of the underdog overcoming evil dictatorships via capitalism, was perfectly marketed to take on Chavez, whose own persona of people's-champion was crumbling amidst the country's collapse and his cabinet's overwhelming corruption.

However, Capriles was not destined to win the 2012 election. In fact, he was not permitted to win it. Even beyond claims of a fixed election, a Capriles victory was forbidden by something deeper: a sentiment embedded in the subconscious of Chavez supporters and detractors alike. It is the very

<sup>1</sup> A 2016 study by Datincorp found that approximately 57% of the country desired to leave the country, with this statistic trending upward at a rapid pace.





same sentiment expressed by the eyes, staring out over the people of Guarenas. It is the same sentiment conveyed when these eyes are spray painted up and down Caracas streets or when they are printed on posters or on t-shirts or on the on flags carried by marching Venezuelan militia. The eyes, known as *Los Ojos de Chavez*, represent an ongoing conversation between Chavez and his people, a conversation that extends well beyond the president's death. The details of this conversation, this unwritten transcript, a story of guilt, of fear, of pride, of both the promises and the threats that these eyes hold in their gaze, are what forbade Capriles his victory in 2012 and what continue to tell the tale of the Venezuelan plight to this day.

While the Guarenas billboard no longer stands, the gaze of *Los Ojos de Chavez* still stares. In April of 2017, Capriles held rallies throughout Venezuela, including one in Guarenas. Massive protests, now a staple of Venezuelan life, intensified to deadly levels after the Bolivarian government attempted to undemocratically oust the opposition held Asamblea Nacional. Flames fanned even moreso when Capriles was banned from holding public office due to "administrative irregularities".<sup>2</sup>

The Bolivarian regime's struggle to maintain public support can be traced back to April of 2013, when Nicolas

Maduro took office as president of Venezuela following the death of former leader Hugo Chavez, who had ruled since 1999's Bolivarian Revolution. In April of 2016, Venezuelan opposition leaders initiated a petition to oust President Maduro. In order to move on to the level of official legislation, the petition would need to acquire at least 200,000 signatures (or one percent of the Venezuelan votership) within thirty days. The petition garnered 1.85 million signatures within two weeks.<sup>3</sup> As the latest strike in an ongoing backlash against the country's socialist power structure, the petition reflected not only the disenfranchisement of a nation, but the waning of a once dominant cult of personality.

The allure of Hugo Chavez, his appeal as charismatic godhead, his duality as both man-of-the-people and deified savior, has not been effectively assumed by his successor. Chavez's former party is suffering, continuing the same downward-spiraling trend begun during his own reign - including holding the world's highest rate of inflation.<sup>4</sup> However, during Chavez's presidency the regime could rest on its figurehead's popularity, his aura, and on the grip that his legend held over his people. Even today, three years after his death, Chavez remains a quasi-religious icon for his many remaining Chavistas - those who swear undying allegiance to their great hero. Yet now, even the Chavista's themselves are

<sup>2</sup> "Profile: Henrique Capriles - Henrique Capriles has rejected a ruling that prevents him from challenging President Nicolas Maduro in 2018 polls," *Aljazeera*, April 20, 2017.

<http://www.aljazeera.com/indepth/spotlight/venezuelaelection/2012/09/201292815641895506.html>.

<sup>3</sup> "Venezuela opposition deposit petition to oust President Maduro," *BBC News*, May 2, 2016, <http://www.bbc.com/news/world-latin-america-36188310>.

<sup>4</sup> "Inflation in Venezuela is projected to increase 481% this year and by a staggering 1,642% next year, according to new estimates released...by the International Monetary Fund." Patrick Gillespie, "Venezuela: the land of 500% inflation," *CNN Money*, April 12, 2016. <http://money.cnn.com/2016/04/12/news/economy/venezuela-imf-economy/>.

turning against the heir apparent Maduro. And so the question is: how does one socialist leader control the hearts and minds of a people in life *and* in death, while another does not? What were some of the mechanisms in place that made Chavez not only such a powerful man, but more for our purposes, a powerful *icon*? From rebellious general, to politician, to omnipresent visual tool, we will look at how the imagery of an iconocized Hugo Chavez was used, both in his own campaign and in a post-mortuary capacity, to control the Venezuelan people and keep the specter of the regime's most virulent weapon alive.

*Los Ojos de Chavez* was developed for the president's 2012 re-election campaign. The design is a strikingly simple one, a pair of high-contrast black and white eyes, framed by a narrow rectangular window, set against a solid red background. Since its inception, the design has become one of the most popular and persistent visual motifs in Venezuelan culture. To understand just why that is the case is to understand the psychology of a singular nation formed under very specific circumstances, a nation of revolution and counter-revolution, continuously defined by its own unending search for identity, finding stability only in its instability.

Leading into the December 2015 Venezuelan legislative elections (wherein the opposition took control of the national assembly for the first time since the Bolivarian revolution began), a *Reuters* report stated that, "The most ubiquitous image in Venezuela of recent years has been a stylized

depiction of late socialist leader Hugo Chavez's eyes gazing paternally from billboards, T-shirts and buildings around the nation."<sup>5</sup> The choice to describe Chavez's gaze as "paternal" is especially noteworthy. The *physical* action of a look can be interpreted in different ways. A look can be conversational, that is, in communication with *another* look; two eyes sharing and reciprocating information through the intuitive language of gesture. This sort of look is consensual, cooperative, an exchange enacted on level ground. A second type of look is to be looked *at*. The *gaze* is just such an act, an action of the looker *on* the object. It is an imposition, perhaps not always a wholly negative one, but it is not an *equal* interaction. In any gaze, the gazer, he who *inflicts*, possesses the control. This is because the gaze occurs whether the object is aware of it or not. There is an inherent imbalance. The inner life and thoughts of the gazer are the focus, contained within the gaze, the flow of action emanating from the gazer onto and into their object. The desires of the object itself are of no import; the gaze occurs regardless. Maurice Merleau-Ponty describes a sort of ethereal *flesh* that exists in the negative space between the seer and the seen; that in the air between two subjects is not emptiness, but thickness, made up of interpersonal information and the transfer of selfhood. That is to say, the space through which a look travels is never empty, but *filled*; it is itself physical, almost tangible, if yet still invisible. Merleau-Ponty writes:

<sup>5</sup> Cawthorne, Andrew. "Venezuela opposition win unleashes jokes and insults," *Reuters*, December 10, 2015, <http://www.reuters.com/article/us-venezuela-election-jokes-idUSKBN0TT2AL20151210>.

We understand then why we see the things themselves, in their places, where they are, according to their being which is indeed more than their being-perceived - and why at the same time we are separated from them by all the thickness of the look and of the body; it is that this distance is not the contrary of this proximity, it is deeply consonant with it, it is synonymous with it. It is that the thickness of flesh between the seer and the thing is constitutive for the thing of its visibility as for the seer of his corporeity; it is not an obstacle between them, it is their means of communication.<sup>6</sup>

He describes the *physical* act of looking; how it is not simply an abstract gesture of consciousness, but rather something with actual weight to it, an embodied tangibility. Keeping this in mind, if the gaze is not cooperative, not a mutual intertwining of this flesh, but instead a one way affair, it has the potential to become an act of violence; an attack. What then makes up the *flesh* of Chavez's gaze in *Los Ojos de Chavez*? What messages, implications, and orders are being communicated through this design? And what exists in that thick, meaningful space between *Los Ojos* and a Venezuelan viewer?

One of the most potent aspects of this work is how it reverses the relationship between image and spectator. The image itself becomes the viewer and the spectator the object being viewed. The two-dimensional image is *activated*. We

might find, if examined according to the design's own formal properties and the specific culture in which it functions, that the result of this new relationship between the seer and the seen (and the central message being conveyed by the eyes) is one of *guilt*. For Chavez supporters and enemies alike, guilt works to manipulate emotion and control action. This is an especially important tool in the absence of the physical leader himself and precisely why the design's prevalence and dissemination actually *increased* following Chavez's death.

As a nation, Venezuela has always been imbued with a particular sense of anxious guilt. Despite being one of the most oil rich nations in the world, the country finds itself in financial ruin. Venezuela's seemingly perpetual state of economic collapse has recently incurred mass power outages, record inflation, scarcity of basic goods, and, at one point, the introduction of a two day work week in an attempt to cope with this lack of resources. At once ashamed of its present position and seeming inability to live up to its own self-constructed mythos (built around the mascot of Simon Bolivar, the military hero who liberated Venezuela from Spanish imperialism in the 19th century and whose brand Chavez adopted for his own "Bolivarian Revolution" in the late 1990's) and slighted at how it is neglected on a global scale due to their undesirable classification as a 'third world country', Venezuela hides its plight while at the same time craving attention from foreign benefactors who might help absolve it. The gaze of the rest of the world on this South American

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible: The Intertwining - The Chiasm* (London: Routledge, 1968), 252.

country, in the rare instances that it receives any gaze at all, is either one of disparagement or of pity. Most recently, we see Venezuela used as a cautionary tale. News reports frequently point to the unfortunate Venezuelan situation as a warning against socialist politics and how communism eats away at once respectable western nations. These stories always present the nation as a lost cause, to be learned from, not to be rescued.<sup>7</sup> *Los Ojos de Chavez* mimics this condemnatory stance. As a nation in constant flux, having bounced from one temporary form of government to another since its inception, Venezuela has the feel of a country that *needs watching*; of a people that need care and protection, who need saving. This is the narrative implemented by the Bolivarian regime to corral a historically rebellious populace. And so *Los Ojos de Chavez* serves a dual purpose as both reminder and threat.

For Chavistas, the eyes serve as a reminder. In the absence of their dear leader, for the poor inhabitants of the Caracas barrios the eyes are indeed a *paternal* presence. To understand how Chavez is perceived by those that love him, we might turn to the example of urban street murals. Often depicted as a deified folk hero, in the *Mural de Chavez y su Asuncion al cielo* (figure 2), we see Chavez as an aboriginal god of bounty. A native-Venezuelan figure on the left of the composition connects Chavez, who himself promoted his 'native' roots throughout his political career, to the more impover-

ished classes of Venezuela, the everyman who feels oppressed by upperclass elites, by a vilified United States, and by those of European blood - the last vestiges of imperial rule. On the right side of the mural we see Chavez's ascension into heaven and his transformation from man to celestial being.

In life, Chavez made strong efforts to connect with his people. The president wanted to cloak any hierarchical pretense in favor of a more down-to-earth persona. He held weekly television and radio addresses during which he would take phone calls directly from citizens and listen to their myriad problems and inquiries, both personal and political, always sure to end the conversation by thanking said individual for their continued support and belief in the Bolivarian dream. In the 2003 film *The Revolution Will Not Be Televised*, which documents the 2002 coup which ousted Chavez from office for two full days, Chavistas speak of the inclusion and empowerment they feel by having one of 'their own' in power: "Politics meant nothing to us, one group got rich while we got nothing, but now we're really interested in politics because politics now are about participation and democracy."<sup>8</sup> Even if the politics they had become interested in were Chavez's politics and even if it was a democracy only so long as Chavez came out the victor, the president had still succeeded in instilling a sense of autonomy in these people, in making them believe they had power, legitimate or not.

<sup>7</sup> Such headlines include: *Venezuela Before Chavez: A Prelude to Socialist Failure*; *Venezuela, a rich country ruined by socialist dictators*; *Venezuela: Socialism's House of Horrors*; *Venezuela: The incredible legacy of an experiment with socialism*.

<sup>8</sup> *The Revolution Will Not Be Televised*, directed by Kim Bartley, Donnacha O'Brian (2003; Ireland; Power Pictures/Vitagraph Films.), film.



The savior narrative was present from the outset of the Chavez legend. The president was first made a martyr in 1992, when during his time as a general in the Venezuelan army, he had attempted to lead a revolt against the incumbent government and was thrown in jail because of it. This fortunate turn of events put Chavez in the same category of many communist martyrs that came before, imbuing in him a certain altruistic morality, unafraid to suffer for those who needed him. In 1999 Chavez would be democratically elected to the presidency, backed by the country's poor, promising to carry on the spirit of Simon Bolivar, to spread the wealth, and to elevate the disenfranchised above the specter of European influence. He did so through initiatives like his literacy campaign, which was implemented in large part so that his underprivileged supporters could read the new constitution he had published and the many allowances it allotted him (such as the 2009 amendment that abolished term limits, permitting his election to an unprecedented third term).

In death, Chavez evolved from political savior to demigod. President Maduro has referenced, on more than one occasion, the spirit of Chavez visiting him in the form of small birds, whose whistles he understands as direct messages on perseverance and continuing to fight for a socialist Venezuelan wonderland.<sup>9</sup> In other murals, we see Chavez represented alongside Jesus Christ himself, as well as Bolivar and the rev-

olutionary Che Guevara, amalgamating all of their characteristics into one glorious culmination of virtue-by-association. It is this conception of Chavez-as-god that adds to *Los Ojos de Chavez's* power. It is not simply a reminder of a former leader, but a sign that we are actually being watched in a supernatural sense from beyond the grave.

Fully aware of the power of Chavez as an icon, Maduro adopted *Los Ojos* for himself. Boasting no memorable propaganda, imagery, or slogans of his own, Maduro banks largely on the good will of the man under whom he served as vice president. For this reason, his own campaigns advertise using *Los Ojos de Chavez*, as opposed to his own likeness. In Figure 3 we see a mural which reads: "For the love of Chavez: Maduro, President." The "o" in Maduro is a heart-shaped Venezuelan flag, standard political iconography in Venezuela, implying a genuine compassion that the Bolivarian regime holds for the oppressed. Above the slogan, watching over the whole composition, are Chavez's eyes. They are a stamp of approval on the advertisement and for Maduro's presidency.

The slogan itself firmly situates Maduro as an afterthought. We are to elect him not for any of his own laudable qualities or abilities as a leader, but simply out of our affection for Chavez. The candidate in question could be anybody, it does not really matter; what matters is that we elect the candidate Chavez would want us to elect. Not to do so would be to betray our great benefactor. During Maduro's initial 2013 campaign against opposition candidate Henrique

<sup>9</sup> Neuman, William. "Even in Death, Chavez is a Powerful Presence," *The New York Times*, April 8, 2013, [http://www.nytimes.com/2013/04/09/world/americas/even-in-death-chavez-dominates-venezuelas-presidential-race.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/04/09/world/americas/even-in-death-chavez-dominates-venezuelas-presidential-race.html?_r=0).

Capriles, one Chavista told *The New York Times*, “Maduro is going to win through Chávez...If it was just him, he might not. The leader is Chávez. We will admire him forever.”<sup>10</sup>

If we are voting “for the love of Chavez,” not to vote for Maduro insinuates that we do not love Chavez. In this we see that the underlying message of the mural is indeed one of guilt. The mural functions according to the same shame-fueled psychology as an imploring mother wondering why you don’t call home anymore, asking if you still love your dear old mom.

*Los Ojos* can also be recontextualized according to location and text. In the form of a banner hung over the side of a Caracas building (figure 4) we see the imagery accompanied by the phrase “Te lo juro” or “I swear to you.” The repetition of both the image and the phrase creates a mantra that seeps into the viewer. Like schoolchildren reciting lessons by rote, the design washes over and bores into Venezuelan spectators on the streets below. This particular composition draws on the iconographic power and familiarity of pop art, specifically the repetitious works of Andy Warhol. This characterizes Chavez as a distinctly *popular* figure, a celebrity, transcendent in the same way that Warhol transformed Marilyn Monroe from actress into holy madonna. The frantic repetition also creates a sense of tension and anxiety. The insistence behind “*I swear to you*,” being repeated over and over again is encouraged by the rapid assault of Chavez’s eyes. Each and every time you swear your allegiance to the leader you are confronted again by his gaze, which forces you to reaffirm

your faith in him ad nauseam, seemingly without end. The inevitable conclusion is that our promises will never be sufficient, that we must live in constant confirmation of our allegiance. Along with the paranoia of forever being watched, comes an obsessive need to *prove* ourselves and to prove our innocence, to scream to the heavens that we’ve done nothing wrong. We must *swear* it, so strong is our guilt that we may have offended the ghost of Chavez. Even if we have done nothing wrong, the pressure of the gaze forces us to constantly question if perhaps we have, if we have actually been bad Chavistas, failing our departed leader’s noble cause. This is not a guilt that can ever be truly absolved, but one that lives within us always, its fire fanned by the constant chaperoning of our lord and savior Chavez.

Another instance of text accompanying the eyes is that of the flags carried by Venezuelan soldiers during military formations, which read: “Chavez Vive: La Lucha Sigue”. Here we see a further attempt to *immortalize* the leader and our responsibility to be active in continuing his mission, to literally *fight* for his legacy.

This sense of guilt functions somewhat differently for Chavez’s opposition than it does for his supporters. Rather than reminding us of our allegiance to the man, for opposition members, *Los Ojos* reminds them of the threat of potential reprisal. A twenty two year old opposition supporter from Universidad Católica Andrés Bello had this to say:

<sup>10</sup> Neuman, “Even in Death, Chavez is a Powerful Presence”

El diseño es bueno ya que cumple con su función que es hacer sentir en el pueblo la presencia de Chavez. Ahora, para mí es negativo porque mas que un protector se siente como un juez o algo, los ojos dan la idea de que te están observando y que observan lo que haces, que no te puedes equivocar. Como era Chavez, equivocarse podría significar estar de acuerdo con cosas de la oposición y eso, lo cual no era aceptable en ningún sentido. Para mí la imagen provoca mas miedo que otra cosa.<sup>11</sup>

The student echoes initial impressions that an outside observer may have of the design; namely, that it is an image of surveillance. We previously discussed power dynamics and the inequality of the gaze and in *Los Ojos de Chavez*, Chavez possesses a distinct advantage. In Figure 1, we see the eyes on a massive scale, overlooking a roadway, peering down at the daily stream of motorists, helpless to escape Chavez's unending, unblinking watch. The hierarchy is apparent. In this example we are made physically minuscule in comparison to Chavez's Orwellian presence. We are made to look *up* at Chavez, if we even attempt to meet his gaze at all, and when we do we are left basking in his overwhelming judgement. In those instances where the design is presented on a smaller scale, the sheer inescapability of it, its mass proliferation, printed on t-shirts, banners, posters, buildings, and murals, reaffirms this power dynamic, as Chavez exists everywhere at once, always monitoring our movements. The implication of

all this is that we are still being watched even when not *immediately* confronted by the design. Chavez's gaze lingers. Even if we cannot see it, we are conditioned to believe that it can still see us.

The concerns over surveillance which are embodied by *Los Ojos de Chavez* are substantiated by actual behaviors of the Bolivarian regime. The "Tascon List", for example, was a list of millions of names collected by National Assembly member Luis Tascon. It was compiled from a supposedly anonymous 2003 petition to recall Chavez as president which was subsequently used by the government to blacklist opposition members. Practices like this instill in Venezuelans the notion that private behavior is not private at all, but is in fact observed behavior and can be made public at any moment.

One Barquisimeto resident, aged sixty, of Cuban birth, reflects the UCAB student's anxieties over government strong-arming, while also recognizing parallels between Cuban dictator worship.

Me parece particularmente horrible, horrible... pienso que lo hacen con el propósito de que el pueblo se sienta vigilado y censurado todo el tiempo por los ojos de Chávez como actualmente le llaman "el supremo" igual como si fuese un dios, por muerto lo magnifican para que el gobierno actual pueda mantenerse en el poder y seguir usando la imagen de Chávez como el dios, como el supremo. Aparte pienso que esos ojos también traen un trasfondo con la santería porque tanto Chávez como

<sup>11</sup> Interview with UCAB student conducted April 20, 2016.

el gobierno actual han manifestado su afinidad con la santería cubana. Tendrá que tener aparte otros estudios sociológicos y psicológicos para explicar como una imagen pretende intimidar al pueblo. Esta imagen no es una imagen cualquiera es una imagen bien planificada con toda una intención detrás.

This imbalance between civilian and politician is clearly evident in the formal elements of the design. We see Chavez's eyes, but only his eyes, through a very narrow window. While Chavez can see *all* of us, we can only see a very small portion of him. The design conjures up a film-noir trope, wherein an intimidating sentry questions the protagonist from a retractable door slot, demanding the secret password before permitting him entry. Our next move is fully in the hands of the man in the window, who, thanks to the construction of the door and his position on the other side of it (on the inside of the whole operation) is free to examine our entire self, while we are prevented from seeing any more of him - of truly knowing his identity or his motives. It is the sentry who decides if we are allowed to join him on the inside. This idea of permission is inherent in *Los Ojos de Chavez*. We, the subjects of the gaze, are wholly exposed to its power, while at the same time forbidden from reciprocating it, from looking upon he who looks upon us; and so the power of permission lies with Chavez. Whether or not the door, emblematic of the regime, the political scaffold, is opened to us depends on how well we behave under his watch. This analogy can even be extended to a celestial savior deciding if a mortal is

permitted entrance into an afterlife. We are at the mercy of Chavez's grace.

Compared to the warmth of another very popular campaign motif used by both sides of the political spectrum, the Venezuelan flag and colors (commonly manifested in hat form, or worn as a jumpsuit, or stylized as the heart we saw on the Maduro mural), the palate of the eye design is decidedly more stark. The red, yellow, and blue of the flag are bright, colorful, cheerful, comforting. The black, white, and red of *Los Ojos de Chavez* is comparatively arresting. It draws on a number of popular propagandistic and street-art influences. The most obvious of these would be Jim Fitzpatrick's 1968 poster of Che Guevara. Like *Los Ojos de Chavez*, the Che poster is a bold black and white, high contrast rendering of the radical communist revolutionary. It is no surprise that the Chavez campaign would want to draw on this, the most famous visual associated with a man, and an ethos, who Chavez himself so often invoked and drew parallels to. The differences between the Che poster and *Los Ojos* lie in the greater transparency of the Che design. For one, all of Che is visible to the viewer. Furthermore, Che does not *confront* us with his gaze, but instead looks off the picture plane, upwards and to the right, the pose of a contemplative, idyllic dreamer. Che's gaze directed towards an invisible horizon places his implied focus on the ideas and values which he stood for. As viewers of this image, we set our gaze upon *him*. We retain our power, and with it we choose to (or the design intends us to) admire the heroic figure. The Chavez image on the other hand, places *its* focus on us, creating a sense of discomfort.



*Los Ojos de Chavez* is similarly indebted to the work of famed graffiti artist Shepard Fairey. Another descendent of Fitzpatrick's Che design, Fairey's widely disseminated *OBEY* poster predicts Chavez's confrontational gaze. *OBEY* was a campaign inspired by the big-brother themed sci-fi film *They Live*, which dealt with themes of brainwashing, surveillance, and the influence of mass media. The eyes in the *OBEY* poster stare straight out at us, unwavering like those of Chavez. The face is stoic and, like *Los Ojos*, gives up little to read in the way of emotion. The chief difference here is that the visage in *OBEY* affixes its gaze in a perfectly straight line, whereas Chavez's glance is sidelong, suggesting an unspoken suspicion, one which lives in the unwillingness to confront head on, face to face. The sideways glance of Chavez both confronts and questions.

Fairey's most popular design, his 2008 *HOPE* poster, which became a phenomenon in conjunction with Barack Obama's initial presidential campaign, is perhaps most responsible for the existence of *Los Ojos de Chavez*. Preceding the Chavez design by only four years, and already iconic the world over, *HOPE* was an easily appropriated source for propaganda, possessing a visual language rife with subliminal insinuations of progress, change, the moral high ground, inclusion, and equality. By aping the Obama poster, the Chavez campaign attempted to assume its significance, while also attempting to achieve a certain level of relevancy, of "coolness". By drawing on Fairey's work, the Che poster, and street art aesthetic in general, *Los Ojos de Chavez* was able to

achieve this "hip" quality which helped its marketability, re-printability, and rapid flooding of Venezuelan visual culture.

Even those who do not support Chavez politically admit a certain stylishness in the image. "I like this one...very creative," said one Barquisimeto-based graphic designer, "But it became like a wave of fanatismo. Everybody wore it all the time, everywhere. I'm not with Chavez...So you get a bit mad when you see it...But that's the point I guess."<sup>12</sup>

Yet beyond an appreciation for its graphic properties, the above quote also gives the sense that to young Venezuelans *Los Ojos* has become somewhat passé. While acknowledged as a clever design, it is no longer a fashionable one. And not only has the image lost any pop culture cache it may have once held, it has come to represent something hated with an ever growing vengeance. Nationwide protests grow in size and ferocity every day. Tensions between the Bolivarian regime and Venezuelan citizens produce more and more fatalities as the uprising boils over. The memory of Chavez and his unfulfilled promises is no longer enough. The posters and banners which bear his eyes (those which have not already been torn down) now watch over a Venezuela burning to the ground. If anything is to rise out of its ashes, it will do so in spite of the specter's now fading gaze.

<sup>12</sup> Interview with Barquisimeto based graphic designer conducted April 16, 2016.

## IMAGES



**FIG. 1 - *Los Ojos de Chavez*.** Billboard Installation, Guarenas, Venezuela. Accessed via: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chávez\\_eyes#/media/](https://en.wikipedia.org/wiki/Chávez_eyes#/media/)



**FIG. 2 - *Hugo Chavez Mural*,** Caracas, Venezuela. Accessed via: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bolivarian\\_propaganda#/media/File:Mural\\_de\\_Chavez\\_y\\_su\\_Asunción\\_al\\_cielo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bolivarian_propaganda#/media/File:Mural_de_Chavez_y_su_Asunción_al_cielo.jpg)



**FIG. 3 - *Bolivar, Chavez, Guevara, Jesus Mural*,** Caracas, Venezuela. Accessed via: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/woman-walks-past-a-graffiti-mural-depicting-simon-bolivar-news-photo/161482320>

**FIG. 4 - *Nicolas Maduro Mural*,** Caracas, Venezuela. Accessed via: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bolivarian\\_propaganda.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bolivarian_propaganda.jpg)



**FIG. 5 - *I Swear to You Chavez Banner, Caracas, Venezuela.*** <http://www.theatlantic.com/international/archive/2013/04/on-venezuelas-campaign-trail-chavez-is-watching-you/274757/>





## De Livros, Fotografias e Saudades. Do Japão ao Brasil

### RESUMO

Aqui jaz um amigo dos livros. O anônimo epitáfio do cemitério Mont Olivet pertence a alguém que possuiu a terceira maior biblioteca do Brasil, posteriormente doada à Universidade Católica de Washington. Encarregado de negócios da primeira missão diplomática brasileira no Japão, ele foi responsável pelo primeiro livro publicado no Brasil sobre o Japão, escrito por um brasileiro. O presente trabalho analisa a visão da cultura japonesa presente no livro “Japão: Impressões da Terra e da Gente”, publicado originalmente em 1903.

### ABSTRACT

*Here lies a friend of books. This anonymous epitaph at Mont Olivet Cemetery, belongs to someone who owned the third-largest library in Brazil. Someone who donated to the Catholic University of America in Washington. Charge d'affaires of Brazil's first diplomatic mission in Japan, he was responsible for the first book written by a Brazilian on Japan. This paper analyzes the view of Japanese culture presented in the book “Japan: Impressions of the Land and of the People”, published in 1903.*

**Rosana Pereira de Freitas**

Professora/ Universidade Federal  
do Rio de Janeiro – UFRJ.



Sob o anônimo epitáfio do cemitério Mont Olivet (Monte das Oliveiras), situado em Washington, capital dos Estados Unidos, descansa o ex-proprietário daquela que já foi considerada a terceira maior biblioteca do Brasil: “Aqui jaz um amigo dos livros”. Encarregado de Negócios de uma das primeiras incursões diplomáticas brasileiras em solo japonês, ele também foi o responsável pelo primeiro livro publicado no Brasil sobre o Japão, escrito por um brasileiro.

Destinado ao esquecimento por aqueles que se dedicam à arte e cultura japonesa, marcadamente após ter sido celebrizado como o responsável por emitir um parecer contrário à imigração japonesa, por ocasião das celebrações de seu centenário, seu autor segue pouco notado não apenas nos Estados Unidos, mas também por aqui. Quando muito, Oliveira Lima passou a ser lembrado pelo alerta, feito ao governo brasileiro, ao perigo de se aumentar a mistura “com raças inferiores”<sup>1</sup>. É bom lembrar, entretanto, que o “Dom Quixote gordo”, como foi chamado por Gilberto Freyre, pelas brigas nas quais entrava, era um homem de seu tempo.

Também é bom lembrar, de saída, que a despeito do pioneirismo da publicação – sugerido pelo próprio autor, na primeira edição, e reforçado na reedição de 1997 no prefácio de Paulo Yokota, “No Japão” não é o primeiro texto escrito por um brasileiro a mencionar o Japão.

Algumas das narrativas anteriores, embora não tenham resultado em uma publicação monográfica sobre o

tema, embora não constituam, portanto, um título único dedicado ao Japão, merecem ser lembradas. É o caso do texto de Francisco Antonio de Almeida “Da França ao Japão”, publicado em 1879, no Rio de Janeiro, cujo subtítulo revela seu conteúdo, uma “Narração de Viagem e Descrição Histórica, Usos e Costumes dos Habitantes da China, do Japão e de outros Países da Asia”. Seu autor, a quem resistimos chamar de Almeida Jr., como quer o corpo técnico do Itamaraty, preferindo o modo como o próprio assina a obra, a saber, Dr. Francisco Antonio de Almeida, uma vez que para aqueles que trabalham com história da arte no Brasil, como é o meu caso, Almeida Júnior remeterá sempre, e em primeiro lugar, ao pintor ituano, ativo na mesma época.

Resultado da viagem realizada pelo engenheiro e astrônomo brasileiro que integrou uma comitiva científica francesa, no ano de 1874, o relato de Francisco Antonio de Almeida é ilustrado com litogravuras. Trata-se de um texto muito abrangente, onde o Japão é um assunto entre outros: o ponto final da viagem. E a razão de sua viagem é a observação astronômica.

Da mesma natureza é o texto de 1896, de autoria de Custódio de Mello “21 meses ao redor do planeta”, onde o Japão é um destino, entre outros. Sim, o livro de Oliveira Lima teve alguns precedentes importantes.

Mas ainda não temos, claro está, um livro onde o Japão seja o assunto principal, que não seja resultado de uma tradução. É provavelmente por tal razão que o pioneirismo

<sup>1</sup> SUZUKI JR. Matinas. Rompendo o silêncio. Mais! São Paulo: *Folha de São Paulo*, 20/04/2008.

desses textos tenha sido preterido em favor de Oliveira Lima, embora seja incontestado que se tratam das primeiras linhas publicadas sobre o Japão, escritas por mãos brasileiras, a circularem por aqui.

Talvez seja o caso de recordar também as “Impressões de um Cônsul”, da autoria de Manuel Jacinto Ferreira da Cunha, livro publicado em Nápoles, posto para onde seria transferido, ainda em 1902, o que lhe garantiria o pioneirismo da publicação, mas não em solo brasileiro. A edição que sai por aqui é de 1911. Além disso, o Japão descrito por Manuel Jacinto é identificado como “mero cenário exótico”, e o texto, como indica o título, apenas “experiências pessoais do autor”. Cito aqui Bernardino da Cunha Freitas Abreu. Não tive acesso ao livro.

A mim parece estranho que Oliveira Lima, que sai à busca de livros sobre o Japão antes do seu embarque – seriam meses de viagem, nos quais ele se dedica a estudar o país onde viverá por quase três anos – não demonstre conhecimento do que foi escrito no meio diplomático, por seus colegas. O livro de Aluísio de Azevedo, que permaneceria inédito até 1984 (quando Luiz Dantas recupera o manuscrito da Academia Brasileira de Letras, e finalmente o publica) é o caso mais eloqüente entre suas omissões. Escrito em Yokohama entre 1897 e 1899, quando o autor de “O Cortiço” é vice-cônsul no Japão, teria sido, se publicado, seu incontestado antecessor.

<sup>2</sup> LIMA, Oliveira. *No Japão: impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro/São Paulo/Recife: Laemmert & C., 1905.

É Oliveira Lima a frisar o pioneirismo de sua obra, ao justificar, logo no prefácio, a publicação das suas impressões: “foi o fato de ser eu, penso, o primeiro brasileiro que as coligi e redigi para oferece-las aos seus compatriotas”<sup>2</sup>.

Custo a crer que ele não estivesse a par do texto de Aluísio de Azevedo, que não é exatamente um livro de “impressões”. O livro encaminha-se para um romance histórico, com os diálogos intensificando-se até o final da obra, embora inicie com outro tom. Aluísio de Azevedo não viu a publicação de seu livro sobre “O Japão”, como dissemos. Parece mesmo que não teve tempo de finalizar seu texto. É de Luiz Dantas, a explicação:

Os obstáculos para a sua edição japonesa, a partida do vice-cônsul para a Argentina, tudo isso fez que o livro de impressões sobre o Japão não chegasse a uma forma definitiva, nem fosse editado. Em seguida, os manuscritos da obra acompanharam o diplomata, durante suas viagens, muitas vezes mencionado na correspondência pelos amigos que o visitaram. Não foram, todavia, inteiramente acabados, nem retomados.<sup>3</sup>

A presença de Aluísio de Azevedo antecede a de Oliveira Lima no Japão. Se não podemos dizer que eram amigos – O Dom Quixote gordo era um homem de muitos inimigos – não podemos também descartar o fato de que ele

<sup>3</sup> DANTAS, Luiz. *O Japão de Aluísio Azevedo*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 129-131, 1995.

soubesse que Aluísio de Azevedo preparava um livro sobre o assunto. Ainda que por terceiros.

Não considero o hiato entre ambas as estadias suficiente para “provar” que ele não soubesse. Oliveira Lima irá reabrir o posto em Tóquio, que havia permanecido fechado após a saída de Henrique Lisboa. Ele fica por lá entre meados de 1901 e março de 1903.

O percurso diplomático dos brasileiros no Japão tem sido objeto de estudo e publicação de antigos originais – com destaque para aquelas realizadas pelo próprio Instituto Rio Branco. Refiro-me às edições da Fundação Alexandre Gusmão, aos *Cadernos de História e Documentação Diplomática*, que vêm disponibilizando fontes importantes, mas cuja análise, com certa frequência, se vê circunscrita a tal meio. Nossa intenção aqui não é repetir, em outro contexto, tal percurso. Mas visitar um autor. Alguém que gostava de livros.

Se como estudioso da história luso-brasileira Oliveira Lima nunca teve sua importância contestada – sua biografia de Dom João VI é considerada um clássico - entre os que se dedicam aos estudos japoneses, como já lembramos, ele não teve a mesma sorte. Aliás, ele estabelece um sutil paralelo da abertura Meiji com o processo provocado pela vinda de Dom João VI ao Brasil e sua abertura dos portos.

O capítulo de seu livro sobre a hegemonia japonesa, por exemplo, é premonitório. Antecipa a guerra Russo-Japonesa. Paulo Yokota, no prefácio à nova edição, também chama atenção para o fato:

Oliveira Lima revelou-se um agudo analista econômico, e foi talvez um dos poucos que na época compreendeu que no Japão do início do século havia duas crises econômicas: a financeira, de caráter passageiro e causada pelas guerras sino-japonesas de 1894-5, e outra mais profunda e estrutural, provocada não por deficiência de oferta mas por estrangulamento de mercado. Esta última, aliada ao expansionismo japonês, provavelmente levaria o Japão a uma guerra contra a Rússia na qual a vantagem militar seria do Japão, contra a opinião vigente. Um ano após a publicação do livro, o previsto por Oliveira Lima aconteceu<sup>4</sup>.

Em outro texto seu, no livro *História da Civilização*, (de 1921), Oliveira Lima também é premonitório. Mas nesse caso, em relação a outra guerra: “O conflito entre brancos e amarelos, se tiver que ser liquidado pelas armas, se-lo-á algum dia no Pacífico entre os Estados Unidos e o Japão”.

Se há passagens que parecem descrever outro país – alguém já viu um trem sujo no Japão? –, talvez elas simplesmente tratem de uma outra época.

Mas há coisas que não mudam, nem no tempo, nem no espaço. Há uma infinidade de assuntos abordados com humor, como o comentário que faz da sogra: “animal fero e despótico que é a sogra japonesa – a qual deve ter fundado a fama universal da espécie”.

Oliveira Lima trai sua leitura de japonismos alheios, como o de Wenceslau de Moraes, cujo *Dai Nippon* e os *Traços*

<sup>4</sup> Ibid. p.23.

*do Extremo Oriente* figuram em sua bibliografia. Ele inicia o prefácio referindo-se a um amigo, admirador do Japão, que o teria visitado três vezes ao longo do tempo em que ele passou por lá, e que havia sugerido escrever o livro de uma só vez, de “uma assentada”, para salvaguardar o sabor das primeiras impressões. A sugestão foi descrever as sensações, a paisagem, os costumes. E só depois, com o tempo, recorrer aos estudiosos, aos livros, àqueles que haviam se dedicado ao estudo aprofundado sobre o Japão. O principal era não deixar escapar as primeiras impressões, responsáveis, segundo o autor, pelo frescor dos primeiros títulos de Lafcadio Hearn.

Recurso retórico, com certeza, pois a um só tempo oculta o nome de Wenceslau de Moraes, que não é citado nominalmente, mas também o fato de que havia passado todo o tempo da viagem – meses de navio – e boa parte do tempo tanscorrido no Japão, valendo-se dos livros que trouxera consigo, como já mencionamos. Seu livro seria resultado “de um período de estudo e reflexão, intercalado entre dois períodos de observação e produção.” E seria também tributário, segundo o mesmo prefácio do autor, de um deslumbramento diante da “natureza magnífica”.

Trata-se da antiga fórmula para a narrativa da Nação: terra, gente, costumes.

É o próprio Oliveira Lima a declarar:

Ignorando o japonês, minhas leituras viram-se forçosamente quase confinadas aos escritores europeus e americanos por quem aliás o Japão tem sido

revolvido e pesquisado exhaustivamente, em tudo quanto não constitui o domínio propriamente psicológico, o qual até certo ponto é ainda uma incógnita.

A grande maioria dos títulos é bastante recente. Ele tem convicção que lhe falta a principal ferramenta, a língua: “instrumento principal de penetração moral, a saber, o conhecimento do idioma”.

Temos que considerar, portanto, o papel do informante. E os livros aos quais teria tido acesso.

Conviveu com Wenceslau de Moraes (que como ele era do serviço diplomático), e (Basil Hall) Chamberlain, autor de *Things Japanese*, Londres, 1901 e *The classical poetry of japanese*, Londres, 1880, além de outros estrangeiros que lecionavam na Universidade de Tóquio.

O elenco bibliográfico ao final do volume é relativamente, exuto, se considerarmos a abrangência da obra. Oliveira Lima refere-se – ao longo do texto – a obras não listadas na bibliografia, o que nos leva a crer que as teria citado de segunda mão, ou a partir de notas recolhidas em bibliotecas. O que parece certo é que o elenco parece coincidir com seu acervo particular na ocasião. A maioria dos livros é publicada em inglês - 25, incluídas as edições japonesas em inglês, 5 em português (embora ele faça referência ao longo do livro a inúmeras outras obras de referência, com destaque para as décadas da Ásia de Diogo de Couto e o *Oriente Conquistado*, de 1710, de Francisco de Souza), 4 em francês, 1 em espanhol e 1 em alemão.



Ao contrário das obras anteriores, ilustradas com cromolitografias ou litografias comuns, muitas delas redesenhadas por ilustradores que nunca estiveram na Ásia, as *Impressões da Terra e da Gente* do Japão, publicada por Oliveira Lima, foram acompanhadas de um conjunto de fotografias, algo pouco comum à época. Distribuídas ao longo do texto – ilustrando-o efetivamente – ganharam um caderno em papel *couche*, em separado, na edição comemorativa.

São imagens típicas do fenômeno conhecido como Escola de Yokohama de fotografia. Eram vendidas em álbuns ou separadamente. Os álbuns tinham o tamanho do bolso do interessado, chegando a mais de 50 pranchas em uma única encadernação. Recebiam a fotografia de quem o adquiria, às vezes na última página, em um cenário pitoresco, outras vezes montado em um riquixá.

O livro de Oliveira Lima não recebe uma só fotografia do autor. Essa não é uma foto dele.

A chamada Escola de Yokohama trai a interação mimética que também ocorreu em outras artes. Os japoneses, seduzidos pela tecnologia, emulando os ocidentais, os ocidentais afetados pelos japoneses, e finalmente o retorno, em um movimento cíclico, com os japoneses reinventando a si próprios em um processo de auto-exotização acolhido por ambos. As fotos eram realizadas em estúdios, com fundos pintados ou peças de apoio que podiam ir de meias colunas gregas e balaústres a cadeiras de campanha, no caso de fotografia de autoridades japonesas, ou paisagens, como nesse caso.

Das milhares de fotografias – e não há exagero aqui, foram mesmo milhares – que chegam à Europa e aos Estados Unidos à época, a metade é de mulheres. As fotografias podem ser divididas em dois grandes grupos: belezas naturais e culturais e gente – usos e costumes. Os álbuns eram montados de acordo com o cliente. Estrangeiros preferiam capas lacadas, enquanto locais preferiam as revestidas em tecido. O curioso a notar é que as mesmas fotos poderiam integrar ambos os álbuns – tanto do turista estrangeiro como do interessado local –, bastando para isso alterar o título, ou as legendas das mesmas: “gueixas” ou “bi-jinga”.

No Brasil, tais álbuns só circulam nas mãos de raros privilegiados. O simples fato do livro de Oliveira Lima ser ilustrado desse modo, já deveria chamar nossa atenção.

A terceira edição traz o grande buda de Kamakura, suprimido na segunda (ver a primeira), que é a minha, mas provavelmente presente na primeira, do contrário não integraria a nova edição.

A fotografia, desde a efetiva chegada da primeira câmara fotográfica ao Japão, em 1848, repercutiu as rápidas mudanças ocorridas na paisagem local, e foi responsável pelas novas imagens que contribuíram para a criação da identidade japonesa, tanto aos olhos nipônicos como sob olhar estrangeiro (NAOYUKI, 2003, 16).

Como no Ocidente, o primeiro gênero da história da fotografia no Japão é o retrato. É a fotografia de retratos a responsável pelo sucesso comercial dos primeiros estúdios fotográficos, espalhados pelas maiores cidades, já na década

de 1870. As primeiras imagens, de senhores feudais e samurais, cedo tomaram o lugar das pinturas e bustos de antepassados nos altares destinados a seu culto, cujo exemplo pioneiro e paradigmático é o daguerreótipo de Shimazu Nariakira, tirado pelo fotógrafo Ichiki Shirō, em 1857.

Os retratos não eram restritos às imagens de quem contratava os serviços, de quem queria a própria fotografia (como nesse caso, um daymiô, ou senhor feudal da época Edo). Atores e figuras famosas, como na gravura *ukio-ê*, como também fotografias do imperador, são sucesso de vendas, encontrados *ready-mades* nos estúdios.

De acordo com Naoyuki, teria sido a entrada tardia do Japão no mercado da fotografia de tipos exóticos a valorizar comercialmente as fotografias japonesas de tipos e costumes. Esterotipadas ao extremo, oriundas mormente dos estúdios estrangeiros, ou destinadas a esse tipo de público, tais fotografias atingem seu ápice na última década do século XIX.

Mas os fotógrafos japoneses se apropriariam cedo do gênero. Além disso, muitas imagens também eram objeto de interesse local.

A paisagem, por exemplo. Também aqui – Meshio-ê, imagens de locais famosos – peregrinações, etc., coincidem com as imagens buscadas pelos estrangeiros – o Fuji, o Castelo de Nagoya.

Todas essas fotos, pertencem ao livro. Elas ilustram trechos da publicação, e, ao contrário da edição comemorativa, são colocadas ao lado de tais passagens.

Oliveira Lima escreve sobre o caráter hereditário dos ofícios – as mesmas famílias trabalhando as mesmas especialidades há séculos – explicando que a única diferença do artesão atual para seu ancestral é a escolha do tema: não mais assuntos místicos, o Nirvana, mas a “natureza ambiente”, sendo seu uso não mais voltado para os templos

fazendo essas colchas de seda com flores e animais, de uma extrema suavidade de tons, que mais parecem na técnica pinturas inglesas da escola de Reynolds, ou esses veludos aparados representando paisagens e quadros de gênero, que mais se assemelham no sábio e discreto colorido a panos de Gobelins ou de Beauvais.

Lima nota portanto, sem chamar a atenção de seu leitor para isso – teria se dado conta? – de que a produção já está voltada para o gosto ocidental. Seu interesse é pela indústria, pela produção em escala, afinal, sua tarefa é pensar em políticas comerciais.

Embora reclame dos objetos de gosto duvidoso, feitos para o mercado de exportação, parece não perceber que os outros, dos quais louva as qualidades, também são feitos segundo o gosto estrangeiro. Ainda que requintadas, são peças de encomenda.

Segundo o autor, infelizmente os japoneses teriam aprendido com os alemães a exportar produtos *billig und schlecht* (baratos e pobres), como foram batizados nas Exposições Universais, antes da criação do *Made in Germany*,

que teve como efeito sucessivo a exportação de produtos de qualidade:

A exportação tem, todavia, exigências, reclama artigos baratos e vistosos para bolsas parcas e gostos mal-educados ou de fácil acomodar, pois que no Japão como na Europa as boas coisas custam muito caro e correm o risco de só serem deveras apreciadas pelos entendedores.

Seu exemplo é um biombo de laca. E acrescenta:

Vi porcelanas e metais que nada mais tinham de japoneses, no sentido que no terreno artístico estamos acostumados a dar a essa palavra, de sobriedade, apuro e distinção”, ao tratar de Quioto, “a Florença do Japão”, o local “por excelência das artes japonesas.

Lima profetiza, uma vez mais, o que as Academias de Arte terminarão por produzir, a saber, o nu como gênero artístico:

“Para satisfazer os compradores europeus, os japoneses entrarão até a reproduzir o nu”, aspecto desconhecido de sua arte, ao menos até então, para o autor. Oliveira Lima não trata do Shunga, e tampouco se detém em comentários sensuais em relação ao feminino, como é hábito em Wenceslau de Moraes. No Shunga o nu, como se sabe, não é o tema, e por vezes nem aparece, já que a questão é mesmo

o erotismo, e nessa lógica, como Oliveira Lima percebe, o vestir-se tem papel mais importante que o despir-se:

Por efeito do curioso contraste que se nota entre todas as coisas europeias e japonesas, as cortesãs, que na Europa são as mulheres mais despidas, são no Japão as mulheres mais vestidas, as que envergam quimonos mais amplos e roçagantes, envolvem seus corpinhos frágeis em obis mais largos e de mais rija seda, cobrem suas cabeças de enfeites mais dourados e complicados.

O comentário a respeito do cotidiano é o que mais aprecio, em ambos os autores, Lima e Moraes.

Oliveira Lima não se furta a comentar o comportamento nos banhos públicos, o fato de tomarem banho em comum “com um bando de raparigas, sem que a nudez destas lhe despertasse as idéias voluptuosas sugeridas pelas cortesãs paramentadas de Yoshiwara”.

E declara: “O nu não exerce por si fascinação sensual”.

Percebe que o contexto é que deve ser guardado, ao relatar o episódio de Yokohama: “não há muitos meses que a polícia de Yokohama teve que mandar retirar do mostrador da principal livraria europeia a gravura de um dos mais famosos quadros de Ticiano, por causa do ajuntamento de cules e chacota que provocava a imodéstia (para eles) da exibição.”

Em carta de 30 de abril de 1902 a Joaquim Nabuco<sup>5</sup>, ele diz que seu livro já está pronto, “só resta o último capítulo para ditar”, e que nada mais o atrai por lá. Era um “momento de blues”. Ele anseia por sua transferência:

“Peço a Deus que não seja por muito tempo, porque já estou cansado do pitoresco”.

O tom muda quando escreve a José Carlos Rodrigues, diretor do Jornal do Commercio, de 27 de junho de 1902:

Não me acusa a consciência de haver feito tanto mal que deva de justiça ser escolhido para corer todas as Legações distantes e exóticas. Para o Japão vim com prazer, e no Japão estou com grande prazer. É um país encantador como natureza, um centro importante da política do mundo, um teatro de experiências interessantes. Forneceu-me assunto, e cativante, para um livro de impressões que já concluí e ficará um volume de mais de 400 páginas. O Peru (para onde deveria ir) é, porém, um país morto, um meio nocivo por assim dizer nocivo à atividade intelectual.

Ele tentava uma promoção por lá mesmo. Caso não conseguisse ir para o Chile ou para a Europa, Dizia que “preferiria esperar aqui (no Japão) como Ministro uma melhor oportunidade para voltar para junto dos meus livros”.

Não posso, nem devo, engeitar promoção, mas o que prefiro, se não puder ir já para a Europa ou o Chile, é permanecer em Tóquio, caso elevem esta Legação de Enviado Extraordinário, como é de toda conveniência diplomática e como deseja o governo japonês, e disso tem conhecimento o nosso Governo. Felizmente, minha mulher, depois de ter estado bastante doente, está agora de melhor saúde, e só temos razões para gostar desse posto.

Numa carta ao Barão do Rio Branco, de 3 de março de 1903, ele diz “Deixo o Japão com grandes saudades. É um país encantador e uma vida muito agradável a que aqui se passa.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Aluísio. *O Japão*. São Paulo: R. Kempf, 1984.

DANTAS, Luiz. *O Japão de Aluísio Azevedo*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 129-131, 1995.

GOUVEA, Fernando da Cruz. *Oliveira Lima: uma biografia*. II tomo. Recife: Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, 1976.

LIMA, Oliveira. *No Japão: impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro/São Paulo/Recife: Laemmert & C., 1905.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>5</sup> GOUVEA, Fernando da Cruz. *Oliveira Lima: uma biografia*. II tomo. Recife: Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, 1976. p.421.



SOBRINHO, Barbosa Lima. *Oliveira Lima: sua vida e sua obra*.

Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

TUCKER, Anne Wilkes; FRIIS-HANSEN, KANEKO Ryuichi. *The History of Japanese Photography*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003.

YOKOTA, Paulo. Prefácio. In: LIMA, Oliveira. *No Japão: impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.



## Criação Artística e Ativismo Político nas Artes Indígenas. Reflexões a Partir do Caso Australiano

### RESUMO

A partir dos anos 1980, a produção artística dos povos indígenas da Austrália atingiu uma visibilidade no circuito expositivo e uma valorização no mercado sem equivalentes. Aborígenes da Austrália já estiveram na Bienal de Veneza, são comprados pelo MoMA e leiloados pela Christie's, onde superaram a cifra de 2 milhões de dólares. Nesse cenário, transformações e tensões se fazem presentes. Interessam, aqui, particularmente, as tensões políticas reveladas ou desencadeadas por trabalhos artísticos indígenas, que desnudam o passado colonial e recriam a história. Pensar sobre o caso australiano talvez seja uma forma de refletir, por contraste, a respeito do cenário brasileiro.

### ABSTRACT

*Since the 1980s, the visual arts produced by indigenous peoples from Australia have gradually achieved visibility in the exhibition circuits and their market prices have increased significantly. Aboriginal art has been shown at the Venice Biennale, acquired by the MoMA and auctioned at Christie's, where it surpassed \$2 million. Intercultural communication and negotiation are necessary in this context, where tensions can arise. Our focus here are on the political tensions revealed or set in motion by indigenous works of art that deal with the colonial past and recreates history. Thinking about the Australian case might be a way to reflect, by contrast, about the Brazilian scenario.*

### Ilana Seltzer Goldstein

Antropóloga. Professora Adjunta do  
Departamento de História da Arte.

Membro do Programa de  
Pós-Graduação em História da Arte.  
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP.

## O SISTEMA DE ARTE INDÍGENA NA AUSTRÁLIA

A partir dos anos 1980, a produção artística dos povos indígenas da Austrália atingiu uma visibilidade no circuito expositivo e uma valorização no mercado que não encontram equivalência em outros países. As populações indígenas da Austrália dançam, cantam, fabricam esculturas em madeira, gravuras em papel, batiques, objetos de fibra trançada e vídeos, porém, a pintura bidimensional é a mais abundante e aquela com maior aceitação no circuito internacional de arte contemporânea. A pintura feita com tinta acrílica sobre tela – que a nossos olhos parece abstrata, mas, na verdade, retrata passagens míticas – predomina no Deserto Central, ao passo que a pintura figurativa, realizada com pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto, é frequente no norte tropical, sobretudo em Arnhem Land. Ambas se ramificam em dezenas de subestilos regionais, étnicos e familiares (cfr. CARUANA, 2003).

Os povos indígenas correspondem a apenas 2,5% da população australiana, porém a proporção de artistas é muito maior entre indígenas do que entre brancos: existem cerca de 7000 artistas indígenas na Austrália, vivendo de seu trabalho artístico (cfr. ALTMAN, 2005). Aborígenes da Austrália já estiveram na Bienal de Veneza, são comprados pelo Moma e leiloados pela Christie's, onde já superaram a cifra de 2 milhões de dólares. Há várias explicações possíveis para esse fenômeno, entre as quais o potencial de geração de renda da venda de arte, que tem atraído cada vez mais gente para o segmento; a existência de políticas públicas específicas para

o setor, que levaram ao desenvolvimento de profissionais e de um mercado específico na Austrália; e a percepção do papel da arte no registro e na difusão de conhecimentos tradicionais.



**FIG. 1 - Michael Nelson Jagamarra. *Cinco estórias*, 1984.** A tela obteve record de preço, tendo sido vendida por 2,6 milhões de dólares, em 2006. Imagem de divulgação reproduzida do site: <http://www.newsoftheartworld.com/aboriginal-art-market-flourishing/?lang=en>

A situação australiana surpreende um observador brasileiro, já que, entre nós, artefatos e performances indígenas raramente despertam interesse fora da antropologia. Sua interface com a arte contemporânea é bastante recente, no Brasil, e acontece mais por parte de artistas e curadores não-indígenas. Assim, discutir a produção, a circulação e a recepção da arte indígena contemporânea na Austrália representa uma oportunidade de reflexão especular, por meio da qual podemos



compreender melhor o que (não) ocorre no Brasil, com base no contraste.

Processos convergentes permitiram que, na Austrália, objetos carregados de significados míticos, fabricados com base em técnicas e códigos indígenas tradicionais fossem progressivamente alçados à categoria de arte. Diversos sujeitos interagiram, de forma encadeada, para que isso ocorresse, entre os quais os próprios artistas, os gerentes das cooperativas indígenas, galeristas brancos, curadores, diretores de museus, antropólogos e representantes do poder público. Claro que, nesse cenário, tensões se fizeram e se fazem presentes.

Em primeiro lugar, podem surgir apropriações indevidas, por não-indígenas, do repertório visual aborígene. Ocorrem contendas jurídicas, como no caso de uma empresa de brindes que inventou um artista aborígene imaginário para assinar estampas de lenços e gravatas; ou quando uma fabricante de tapetes reproduziu telas de pintores aborígenes em seus rolos de carpete sem pedir autorização (cfr. EATOCK e MORDAUNT, 1997; cfr. JANKE e QUIGGIN, 2003). Embora não existam leis em nenhum país que deem conta da proteção de propriedade intelectual tradicional e coletiva, a jurisprudência na Austrália muitas vezes dá ganho de causa aos indígenas.

Podem ser feitos também questionamentos éticos, sempre que um galerista comercial branco de Sydney ou Melbourne vende um trabalho aborígene por um valor vinte vezes maior do que aquele que pagou ao artista – razão que levou o governo australiano a criar o imposto sobre revenda,

que garante que uma pequena parcela do lucro volte ao artista. E ainda emergem controvérsias entre as lideranças indígenas sobre quais partes de seus mitos e de sua iconografia tradicional podem ser reveladas publicamente e quais deveriam ser restritas.

Entretanto, o tipo de tensão que nos interessa, aqui, é a política. As próximas páginas discutem exemplos concretos de trabalhos e exposições que emergem da fricção entre a criação artística e a situação pós-colonial.

### ARTE E POLÍTICA NA AUSTRÁLIA INDÍGENA

Alguns artistas indígenas da Austrália usam os convites que recebem de brancos para tecer críticas políticas e trazer à tona memórias históricas dolorosas. Vale lembrar que a colonização da Austrália foi extremamente violenta. Quando a primeira frota chegou, em 1788, os britânicos declararam haver encontrado uma '*terra nullius*', ou seja, pertencente a ninguém. Naquela época, isso permitia às nações colonialistas se apropriarem de regiões supostamente desocupadas, para uso "produtivo". Rapidamente, as terras australianas foram tomadas por fazendas, ovelhas e gado. Alguns nativos se tornaram peões ou serviçais domésticos, outros foram mortos.

Uma outra prática oficial, que perdurou até a segunda metade do século XX, foi o rapto de crianças, sobretudo as mestiças (chamadas, então, de *half-casts*), para que fossem criadas e "civilizadas" em orfanatos, apartadas para sempre de suas famílias (cfr. KLEINERT e NEALE, 2000). Eram





proibidas de falar suas línguas maternas e viviam confinadas em campos cercados. Considerando as condições em que se deu a colonização inglesa na Austrália, não causa espanto que algumas iniciativas indígenas atuais combinem arte e política.

As primeiras intervenções artísticas aborígenes com caráter político tiveram origem em Arnhem Land, no norte tropical da Austrália. Na década de 1960, lideranças de todos os clãs yolngu<sup>1</sup> produziram, juntas, uma petição exigindo direito à terra, que consistia de um texto datilografado, colado no meio de uma grande e sofisticada pintura feita com pigmentos naturais sobre casca de eucalipto, elaborada a várias mãos, contendo poderosos símbolos clânicos. Essa petição artística foi enviada ao governo federal, em Camberra, e, embora não tenha tido impacto imediato, alguns anos depois, o mesmo juiz que a recebera concedeu direito à terra ao povo Yolngu, autor da petição (cfr. MORPHY, 2009).

Já em 1988, ano da celebração do bicentenário da colonização inglesa na Austrália, 43 artistas da mesma região produziram coletivamente, a partir de uma encomenda da Bienal de Sydney, uma instalação relacionada à efeméride que traduz sua mágoa e revolta. O Memorial Aborígene consiste de 200 mastros funerários decorados, um para cada ano da colonização. Homenageia, assim, as pessoas que perderam suas vidas no processo de colonização (cfr. MUNDINE, 2000).

<sup>1</sup> Os povos da parte central e leste de Arnhem Land, no norte da Austrália, referem-se a si próprios como Yolngu, que quer dizer ser humano. Curiosamente, o mesmo ocorre com povos ameríndios. Para dar apenas um exemplo, Huni Kuin, autodesignação de um povo que vive no Acre, significa gente de verdade. De

Convém explicar que, entre os Yolngu, mastros ocossos grandes são tradicionalmente pintados para cerimônias fúnebres, ao passo que versões menores são feitas para ficar temporariamente na casa da família do morto, guardando seus ossos. Os mesmos desenhos que decoram os mastros funerários são aplicados nos corpos das pessoas durante os ritos fúnebres. O Memorial Aborígene serve também como mapeamento da região de Arnhem Land. O caminho que se percorre na instalação imita o curso do Rio Glyde, que corta a área, e a posição dos troncos corresponde ao local em que vivem os clãs dos artistas ao longo do rio. Após o final da Bienal de Sydney, a instalação ficou para a National Gallery de Camberra. O curador do projeto coletivo, Djon Mundine, negociou para que a instalação penetrável ficasse permanentemente exposta num local próximo à entrada do museu.

Um outro exemplo interessante de junção de arte e política é o de Richard Bell, de Queensland, no nordeste da Austrália. De origem Kamilaroi, aos 6 anos ele foi enviado a um campo para crianças mestiças, onde recebeu rígida educação religiosa, longe dos pais. Jovem adulto, tornou-se um ativista em prol dos direitos das populações indígenas. Só começou a trabalhar com arte aos 34 anos, como forma de levar suas mensagens políticas ao maior número possível de pessoas (cfr. MUNDINE, 2005). Hoje, Richard Bell é considerado o *enfant terrible* da arte aborígene australiana.

acordo com os Yolngu, todos os seres do universo pertencem a uma das duas metades complementares: Dhuwa ou Yirritja. E todas as pessoas pertencem também a clãs e subseções, num sistema social bastante complexo e cheio de subdivisões.



Combativo e provocador, domina com maestria a língua inglesa, inserindo textos em suas pinturas. Numa delas, por exemplo, leem-se os seguintes dizeres, diretos e sarcásticos:

*Your ancestors were the kindest, most humane colonizing power in the history of the world. Thank you for oppressing me and my people. After living the life of luxury for thousands of years, we thoroughly deserve to be deprived of even our most basic needs. (...) Oh, and thanks for letting us live on concentration camps without gas chambers. How can I thank you enough?*<sup>2</sup>

Em 2003, Richard Bell foi o vencedor de uma importante premiação anual para artistas indígenas, patrocinada pela maior empresa de telecomunicações da Austrália: o Telstra National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award. Sua tela, bastante provocadora, dialogava simultaneamente com a pintura abstrata gestual de Jackson Pollock e com a arte conceitual de Joseph Kosuth, conhecido por inserir frases escritas em sua obra. O trabalho se intitulava *Aboriginal art: it's a white thing*. No texto-manifesto que acompanhava a pintura, Bell denunciava que antropólogos e brancos especialistas em arte construíam e dominam o campo da arte aborígene. Suas críticas mais contundentes se dirigiam à folclorização de um aborígene necessariamente negro, “puro” e exótico, ao passo que

muitos descendentes de aborígenes não têm a pele negra e moram nas cidades, como ele próprio.

O trabalho premiado de Bell gerou polêmica, na ocasião, porque o artista aceitou as honrarias e o dinheiro, apesar de criticar a institucionalização e a mercantilização da arte aborígene. Se por um lado faz sentido sua afirmação de que o sistema de arte aborígene foi criado em grande parte por brancos e que seus consumidores são predominantemente brancos, por outro lado é possível notar que os artistas aborígenes têm conquistado cada vez mais formas de agência nesse sistema e vêm procurando se beneficiar dele.

Lin Onus, filho de mãe escocesa e pai da etnia Yorta Yorta, foi um outro ativista de origem aborígene residente na cidade, que usou a arte como plataforma política. Onus morreu jovem, em 1996. Seus trabalhos têm teor histórico e são caracterizados pela figuração realista. A tela “O fardo do homem branco” (1982), por exemplo, traz um nativo montado em um soldado branco, de quatro. E uma série de dez pinturas retrata eventos da vida de Musquito, chefe indígena que resistiu à colonização e que foi enforcado em Sydney, em 1824. Em uma exposição de 1992, quando vários artistas foram convidados a criar trabalhos usando a bandeira australiana, Lin Onus pintou anjas vestidas com a bandeira, voando sobre terras aborígenes e, levando, nas mãos, uma arma, arame farpado, uma bíblia e uma embalagem de produto de limpeza.

<sup>2</sup> Trecho citado pelo próprio Richard Bell, num programa de televisão do canal australiano ABC. Disponível no seguinte link:

<http://www.abc.net.au/tv/messagestick/stories/s1095556.htm>. Acesso em 26/02/2017.



Uma gravura de Lin Onus esteve recentemente no Brasil, integrando uma exposição chamada *Tempo dos Sonhos*, que itinerou por várias unidades da Caixa Cultural, em 2016 e 2017. Nesse trabalho, Lin Onus se apropria de imagens de diferentes origens, de modo harmônico. Pode-se arriscar uma interpretação: o cachorro lembra a realidade das comunidades indígenas remotas, na Austrália, em que vivem dezenas desses animais, herança do colonizador branco, e onde se encontram também cachorros selvagens conhecidos como dingos. O cão está coberto com as cores que simbolizam os povos aborígenes, na Austrália: preto, branco, ocre e vermelho (as cores dos pigmentos minerais que cobrem as pinturas sobre entrecasca de eucalipto). Ele parece surfar, equilibrando-se com maestria na onda, porém, ao invés de uma prancha, tem sob suas patas uma arraia gigante, decorada com uma textura que lembra a *bark painting* tradicional (pintura sobre entrecasca de eucalipto). A arraia é um animal sagrado para vários povos que vivem perto do mar, representa a sabedoria profunda, por trás da superfície, já que o peixe se esconde sob o solo do oceano. A forma de figurar o mar agitado, por sua vez, tem inspiração na xilogravura *A Onda*, de cerca de 1829, do artista Katsushika Hokusai. No original japonês, o mar é ameaçador com suas ondas gigantes, os barcos, minúsculos, parecem prestes a ser tragados por ondas gigantes em formas de garras. Na recriação de Lin Onus, o cão surfa sobre a arraia sereno e equilibrado, apesar do perigo iminente. Talvez a tela, em seu conjunto, remeta à capacidade dos povos indígenas se reinventarem constantemente, se adaptarem às novas

realidades e assimilarem influências de diferentes origens, sem perder seu prumo.



**FIG. 2 - Lin Onus, *Michael and I are just slipping down the pub for a minute 48/48*, 2000.** Imagem de divulgação da exposição *Tempo dos Sonhos*, Caixa Cultural, 2016.

### AS TRIENAS DE ARTE INDÍGENA DA AUSTRÁLIA

A primeira trienal de artes indígenas da Austrália, que teve lugar em 2007, na National Gallery of Australia, reuniu 30 artistas das mais diversas regiões e linguagens. O nome da exposição era *Culture warriors*, guerreiros da cultura. Entre esculturas de fibra vegetal e pinturas de paisagens sagradas, havia alguns trabalhos mais políticos, como uma pintura de Daniel Boyd, na qual ele reproduzia um mapa recém-elaborado por linguistas mostrando as cerca de 300 línguas indígenas que eram faladas naquele continente antes da chegada dos ingleses. Por cima do mapa, aparecia escrito, em inglês, ironicamente: “Ilha do Tesouro”.



**FIG. 3 - Daniel Boyd, *Treasure Island*, 2007.** Imagem reproduzida do catálogo da 1ª. Trienal de Arte Indígena “Culture Warriors” (CLARK e JENKIS, 2007).

A segunda Trienal Nacional de Arte Indígena foi organizada pela mesma instituição – o maior museu de arte australiano –, mais uma vez na capital do país – Camberra. A segunda edição não foi realizada três anos após a primeira, ao contrário do que o nome sugere, mas apenas cinco anos depois. O nome da mostra era *Undisclosed*, aludindo ao que não se sabe, ao que não é explícito, ao que deve e ao que não deve ser revelado. Novamente, a diversidade dos trabalhos era grande e, dentro do conjunto, alguns se destacavam pelo teor político e histórico. Era o caso de Fiona Foley, que expôs *Hundred Flowers Bloom* (2010), instalação consistindo em 34 impressões com jato de tinta de botões e flores de papoula, cachimbos de vaporização de ópio e esculturas dos caules da papoula. Foley estava se referindo diretamente a uma prática permitida por lei, na região de Queensland, até 1897, de se pagarem trabalhadores indígenas com ópio ao invés de dinheiro, tornando-os dependentes, passivos e facilmente domináveis.





**FIG. 4 - Fiona Foley, *Let a hundred flowers bloom*, 2010.** Imagem de divulgação da rede de TV australiana ABC, disponível em: <http://www.abc.net.au/news/2012-05-10/let-a-hundred-flowers-bloom-2010-28detail29/4003322>

A resiliência, o sofrimento, a discriminação e a recuperação/recriação da memória são temáticas que perpassam, agora como fio condutor principal, a terceira Trienal de Arte Indígena da Austrália, em cartaz de maio a setembro de 2017, tendo como tema *Defying Empire*. A curadora Tina Baum, ela mesma de origem indígena, explica os vários sentidos desse desafio artístico: *We defy by existing;*

*by determining our identity; by asserting our histories; our culture; our language; by telling our stories, our way; by being one of the oldest continuous living cultures in the world*<sup>3</sup>. Os 30 trabalhos escolhidos abordam questões identitárias, racismo, testes nucleares, disputas de terra, desenraizamento e experiências coloniais.

<sup>3</sup> Depoimento publicado no site da National Gallery of Australia, em Canberra, que sediará a Trienal. Link: <http://nga.gov.au/defyingempire/>. Acesso em 01/03/2017.

No momento em que este texto está sendo escrito, a exposição ainda não foi inaugurada (ela ficará em cartaz de maio a setembro de 2017). Mas já se anunciou, por exemplo, que Tony Albert apresentará um trabalho com técnica mista revelando que soldados aborígenes recrutados para lutar na Segunda Guerra Mundial, quando voltaram vivos à Austrália, não receberam condecorações como os demais militares, nem recompensas financeiras, além de terem sido proibidos de entrar em clubes e hospitais para veteranos. Sebastian Arrow, também convidado para a terceira edição da Trienal, lançou mão de pesquisas arqueológicas e da interlocução com os mais velhos de seu povo Yawuru, para voltar a produzir um tipo de pintura sobre conchas que havia desaparecido, em busca de se conectar a seus ancestrais e suas terras originais. Black Douglas, por sua vez, exporá uma pintura de sua avó paterna em meio a produtos de limpeza, numa casa burguesa: parte da chamada “stolen generation”, ela foi raptada com 12 anos e obrigada a servir como doméstica na família que a “adotou”.

Dentre os trabalhos de Archie Moore que estarão presentes na mesma mostra, *Black dog* (2013) é um cachorro empalhado, inflado e pintado de preto bem escuro, definido pelo artista como um auto-retrato – tanto que seu nome está na medalhinha pendurada no pescoço do animal. Quando jovem, Archie Moore se lembra de ser xingado de cachorro

preto e de ficar deprimido com isso. Por isso, submeteu o cão com olhar doce, postura submissa, mas orelhas em pé, a um prêmio de autorretratos do Museu de Arte de Queensland. Para citar só mais um trabalho anunciado como participante da terceira Trienal, Judy Watson mostrará uma animação de um mapa da Austrália indicando os locais em que ocorreram massacres coletivos de grupos indígenas, com trilha sonora de filme de terror.

Como se vê, vivências pessoais e processos históricos estão visceralmente imbricados na maior parte dos trabalhos<sup>4</sup> que farão parte da próxima Trienal de Arte Indígena da Austrália. Karla Dickens, artista integrante da exposição, afirma que não produz arte para se posicionar politicamente; sua figura é política simplesmente pelo fato de ser quem é: mãe solteira, lésbica e indígena. Já Sandra Hill, que foi arrancada à força de sua família na infância, explica: “a arte se tornou uma maneira de lidar com minha sensação de perda e meu luto, originando algo concreto e tangível<sup>5</sup>”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se as populações indígenas ainda vivem menos e em condições piores do que os brancos australianos e se sua representatividade política ainda é tímida (embora maior do

<sup>4</sup> Na verdade, existe uma subdivisão um tanto simplista, mas operacional, entre os aborígenes “remotos” e os aborígenes “urbanos”. Quase sempre, no que concerne à produção artística, os artistas “remotos”, que moram em comunidades distantes dos centros urbanos, optam por pinturas e esculturas que dialogam com a cosmologia de seu povo ou os mitos de sua família, chamados de *dreamings*, ao passo que os artistas aborígenes “urbanos”, frequentemente mestiços e criados na

cidade, tendem a produzir obras mais politizadas, críticas e em diálogo com a produção contemporânea internacional.

<sup>5</sup> Depoimentos publicados no site da National Gallery of Australia, em Canberra, que sediará a Trienal. Link: <http://nga.gov.au/defyingempire/>. Acesso em 01/03/2017.



que no Brasil), no campo da visualidade a presença indígena é inegável, na Austrália. Existem premiações específicas para artistas indígenas, como o TELSTRA Award, concedido pela maior empresa de telefonia e comunicações do país; todos os museus de arte australianos possuem curadores e alas específicas para as artes indígenas; os aviões da companhia aérea nacional, a QUANTAS, bem como os caixas eletrônicos do Banco Nacional Australiano são cobertos por estampas aborígenes. As lojas de turistas vendem gravatas, blocos e canecas com desenhos tradicionais do deserto. Os exemplos vão longe (CFR GOLDSTEIN, 2012).

No geral, as criações artísticas aborígenes atraem a simpatia de uma parcela da população branca para a causa indígena e criam novas formas de geração de renda, além de ocupar as comunidades indígenas em torno de uma atividade culturalmente significativa e economicamente rentável. Mesmo assim, aos olhos de um estrangeiro, parece que a conquista de espaço simbólico pelos povos indígenas da Austrália se deu antes da conquista de espaço político e econômico. Talvez pelo fato de a circulação de imagens e objetos depender menos de argumentações verbais, talvez por parecer menos ameaçadora que a luta por terras ou por reformas no direito penal.

Seria possível questionar se a realização de trienais de arte indígena dentro de uma instituição oficial criada por brancos letrados, no modelo Ocidental, não seria uma forma de cooptar os artistas indígenas, de neutralizar a potência de seus trabalhos. Ou então desconfiar que, quando o governo australiano oferece subsídios e capacitações às dezenas de

cooperativas de artistas indígenas espalhadas pelo país, está, na verdade, regulando suas atividades e tornando-as dependentes. Com efeito, a situação é complexa e, dependendo do povo e da região que se analise, os resultados mostram-se mais ou menos positivos.

De qualquer modo, a Austrália branca e a Austrália indígena tomaram as artes como uma espécie de plataforma de comunicação – estética e política – entre povos e culturas, com tudo que isso acarreta de fascinante e de perigoso. Aos antropólogos e historiadores da arte, caberia um exame mais detido dessa situação pós-colonial tão particular e desse objeto de estudo que convida a análises interdisciplinares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, John. *Brokering Aboriginal art. A critical perspective on marketing, institutions and the state*. Melbourne, Deakin University/Melbourne Museum, 2005.
- CARUANA, Wally. *Aboriginal art*. London and New York, Thames and Hudson, 2003.
- CLARK, Deborah e JENKINS, Susan (orgs.). *Culture warriors. Australian Indigenous art triennial*. Canberra: National Gallery of Australia, 2007.
- EATOCK Cathy; MORDAUNT, Kim. *Copyrites*. Documentário. Australian Film Finance Corporation Limited, 1997. 53 minutos.
- JANKE, Terri; QUIGGIN, Robynne. Indigenous cultural and intellectual property and customary law. *Aboriginal*

*Customary Laws. Background Paper 12.* Darwin: Northern Territory Law Reform Committee, 2003.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do “tempo dos sonhos” à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais.* Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da UNICAMP, em mar. 2012. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000856261>. Acesso em 10/12/2012.

KLEINERT, Sylvia & NEALE, Margo (eds). *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture.* Melbourne: Oxford University Press, 2000.

MORPHY, Howard. *Becoming art.* Exploring cross cultural categories. Sydney, University of South Austrália Press, 2008.

MUNDINE, Djon. The Aboriginal Memorial: We have survived. In: LEARY, Karen (org.) *World of Dreaming: traditional and modern art of Australia* [catálogo]. Camberra / São Petersburgo: National Gallery of Australia / State Hermitage Museum, 2000.

MUNDINE, Djon. White Face/Black Mask. *Artlink*, Vol. 25, No. 3, 2005.



